This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

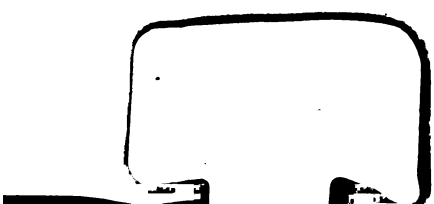
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

50555.21.40

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND SUBSCRIBED
FOR THE PURCHASE OF BOOKS
AND OTHER MATERIAL FOR
PURPOSES OF INSTRUCTION
IN GERMAN



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Gerhart Hauptmann

Von

Adolf Bartels

Zweite, vermehrte Auflage

Berlin
Verlag von Emil Felber
1906

Digitized by Google

50555.21.40

HARVARD COLLEGE
JUN 25 1926
LIBRARY
German Department fund

Alle Rechte vorbehalten

Spamersche Buchdruckerei, Leipzig.

Digitized by Google

Adolf Stern

gewidmet.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

	Seite
Gerhart Hauptmanns Leben	1
Promethidenlos	11
Vor Sonnenaufgang	23
Das Friedensfest	45
Einsame Menschen	63
Rückblick auf die drei ersten Dramen. — Die Erzählungen	84
Die Weber	91
Kollege Crampton	112
Der Biberpelz	126
Rückblick auf die zweite Dramenreihe	138
Hanneles Himmelfahrt	145
Florian Geyer	161
Die versunkene Glocke	184
Rückblick auf die dritte Dramenreihe	203
Fuhrmann Henschel	207
Schluck und Jau	215
Michael Kramer	224
Der rote Hahn	233
Rückblick auf die vierte Dramenreihe	247
Der arme Heinrich	252
Rose Bernd	261
Elga — Das Hirtenlied	271
Und Pippa tanzt	280
Rückblick auf die letzte Dramenreihe	287
Hauptmanns Talent und dichterische Persönlichkeit	291

Digitized by Google

Digitized by Google

Gerhart Hauptmanns Leben

Das Leben eines Dichters gehört erst nach dessen Tode dem Literaturhistoriker, bis dahin darf dieser nur die sozusagen öffentlichen Tatsachen daraus benutzen, also weder den Klatsch, der sich etwa an diese Tatsachen knüpft, verzeichnen, noch auf eigene Hand psychologische Forschungen von den Werken her anstellen. Bei Hauptmann existiert in der Person Paul Schlenthers so etwas wie ein offizieller Biograph, und an dessen Buch „Gerhart Hauptmann, sein Lebensgang und seine Dichtung", Berlin 1898, wie an zwei neuere Aufsätze, einen von Georg Hirschfeld in „Über Land und Meer" und einen von Wilhelm Bölsche in der „Woche", die wohl auch für offiziell gelten können, schließe ich mich im nachfolgenden an.

Gerhart Johann Robert Hauptmann wurde am 15. November 1862 in dem schlesischen Kurort Obersalzbrunn als Sohn des Gasthofbesitzers Robert Hauptmann und der Marie, geborenen Straehler, geboren und am Neujahrstage 1863 getauft. Die Familie Hauptmann stammt aus Böhmen — der Urgroßvater des Dichters, ein Weber, war dorther über das Gebirg nach Schlesien gekommen und hatte sich in Herischdorf bei Warmbrunn niedergelassen. Auch dessen Sohn Karl Gottfried war zuerst Weber gewesen, hatte dann aber, nachdem er die Befreiungskriege mitgemacht und 1815 als Feldwebel heimgekehrt war, das Handwerk an den Nagel gehängt und war Oberkellner geworden, bis es ihm

Digitized by Google

dann möglich ward, eine eigene Gastwirtschaft zu erwerben. Zuerst besaß er ein Hotel zu Flinsberg, dann seit 1839 die „Preußische Krone" zu Salzbrunn, die sein 1824 geborener Sohn Robert von ihm erbte. — Die Mutter des Dichters war die Tochter des fürstlich Pleßschen Brunneninspektors Straehler und entstammte einer Familie, die sich langsam im Herrendienst emporgearbeitet hatte. Gerhart, der jüngste Sohn Robert Hauptmanns, hatte drei Geschwister, eine Schwester Johanna und zwei Brüder Georg und Karl. Die Familie lebte in guten Umständen, da Salzbrunn namentlich vom polnischen Adel stark besucht wurde.

Als der Knabe Gerhart das schulpflichtige Alter erreicht hatte, wurde er in die Obersalzbrunner Dorfschule geschickt, machte aber keine besonderen Fortschritte. „Von jeher war er das, was man einen schlechten Schüler zu nennen pflegt", sagt sein Biograph Schlenther. Dieser Dorfschule gehörte er bis zum zwölften Jahre an, und wenn er in ihr auch nicht viel lernte, er erhielt doch eine große Menge Jugendeindrücke, nicht nur aus dem Badeleben, auch aus dem breiteren und tieferen Leben der schlesischen Heimat. Nicht weit von Salzbrunn liegt die Herrnhuterkolonie Gnadenfrei, und das in ihr vertretene Christentum wirkte auch in manche Familie hinüber, die nicht gerade zu den Stillen im Lande gehörte. Dann gab es in der Nähe von Salzbrunn auch die Kohlendörfer Weißstein und Hermsdorf, deren reichgewordene Bauern wohl in der „Preußischen Krone" zu Salzbrunn verkehrten. „Vor Sonnenaufgang", „Hannele", „Fuhrmann Henschel", vor allem auch „Die Weber", insofern sie auf Erzählungen des Großvaters und Vaters zurückgehen, wurzeln sicherlich zu einem großen Teil in Hauptmanns Kindheitseindrücken. Zu Ostern 1874 kam der Knabe dann auf die Realschule am Zwinger zu Breslau, die auch seine beiden Brüder besuchten. Er erledigte die Sexta in einem Jahr, saß dann

Digitized by Google

aber in der Quinta zweieinhalb und fühlte sich sehr unglücklich. Inzwischen waren die Vermögensverhältnisse des Vaters, da sich die bessere Badegesellschaft von Obersalzbrunn verzogen hatte, immer schlechter geworden, und er mußte im Jahre 1877 sein Hotel aufgeben, wie der Badewirt in Gerharts „Fuhrmann Henschel". Das wirkte auch auf das Los der Söhne ein: der älteste, Georg, der, nachdem er die Schule absolviert hatte, im väterlichen Geschäft tätig gewesen war, trat in ein großes Hamburger Kaufmannsgeschäft ein, Karl, der zweite, blieb auf der Schule, Gerhart aber kam Ostern 1878 aus der Unterquarta fort zu einem Oheim aufs Land, um Landwirt zu werden. Dieser Oheim, Gustav Schubert, hatte die Schwester von Gerharts Mutter zur Frau und bewirtschaftete zwei Güter im Striegauer Kreis. In seinem Hause herrschte ein streng religiöser Geist, Schlenther nennt Schubert das Urbild des Pastors Vockerat in den „Einsamen Menschen", und so erwuchs dem Jüngling auch aus seinem jetzigen Leben manche Anregung für seine künftige Dichtung. Wieder erinnere ich an „Hannele" und die Mystik in diesem Drama, aber auch an „Rose Bernd", wo das frühgestorbene Söhnlein des Ehepaares Schubert und wohl noch manches „Landwirtschaftliche" aus dieser Zeit wiederzufinden sind. Ein Landmann wurde Gerhart Hauptmann unter der Leitung seines Oheims nicht, er verspürte keine rechte innere Lust zu diesem Berufe und ging nach zwei Jahren wieder fort.

Der Vater Hauptmanns war, nachdem er sein Hotel aufgegeben, Bahnhofswirt zu Sorgau (Niedersalzbrunn) geworden und konnte nicht allzuviel für seinen jüngsten Sohn tun; so nahm sich der ältere Bruder Karl Gerharts an, und dieser hat nun auf Jahre hinaus unter der brüderlichen Leitung gestanden. Es war auch Anlage zur bildenden Kunst in der Familie Hauptmann. Georg, der älteste Bruder, war ein gewandter Karikaturenzeichner (was viel-

Digitized by Google

leicht der unglückliche Arnold Kramer in dem Drama „Michael Kramer" von ihm geerbt hat), und Gerhart bosselte gern in Lehm und Wachs, nicht ganz ohne Erfolg. So brachte ihn Bruder Karl jetzt auf die Breslauer Königliche Kunstschule. Er trat am 6. Oktober 1880 in die Vorbereitungsklasse ein, belegte bei einigen Lehrern, tat dann aber nicht sonderlich gut. Schon am 26. Oktober zog er sich, nach Schlenther „wegen seines Benehmens", eine direktoriale Verwarnung zu, Anfang 1881 wurde er mit einem Genossen auf elf Wochen von der Kunstschule ausgeschlossen, weil sie sich „hinsichtlich ihres Betragens und ganzen Wesens, bei mangelhaftem Stundenbesuch, geringen Fortschritten und bösem Beispiel für die anderen Schüler nicht mehr für die Anstalt eigneten." Glücklicherweise hatte Gerhart Hauptmann aber in dem Bildhauer Professor Robert Härtel (geb. 1831 in Weimar, gest. 5. Mai 1894 in Breslau) einen Gönner gewonnen, der es durchsetzte, daß er bereits am 23. März 1881 wieder in die Anstalt aufgenommen wurde und bei seinem Austritt aus ihr am 15. April 1882 („wegen Krankheit") das Zeugnis für den Einjährig-Freiwilligen-Dienst erhielt. Hauptmann war Härtels Schüler, dieser hielt etwas von seiner Zukunft als Bildhauer und ließ sich auch Dichtungen von ihm vorlesen. Daß die Zeit auf der Kunstschule in der Dichtung Hauptmanns stark nachgewirkt hat, beweisen „Kollege Crampton" und „Michael Kramer". Daß Kollege Crampton dem gleichfalls aus Weimar stammenden Breslauer Professor (Maler) Marshall nachgebildet ist, ist allgemein bekannt geworden; ob etwas von Härtels Wesen in die Gestalt Michael Kramers übergegangen, weiß ich nicht. Jedenfalls werden sehr viele Einzelzüge der beiden Dramen erlebt sein.

Inzwischen war Hauptmanns Bruder Karl auf die Universität übergegangen und studierte zu Jena unter Haeckel Naturwissenschaften. Da Gerhart sich mehr und

Digitized by Google

mehr der Dichtung zugewandt hatte — Schlenther berichtet von einem Drama „Ingeborg" nach der Frithjofsage, einem Germanenepos in zwölf Gesängen, einer Tragödie „Germanen und Römer", die damals geplant und zum Teil ausgeführt wurden —, zog Karl den jüngeren Bruder nach, und dieser wurde, da sich Härtel und Marshall beim Großherzog Karl Alexander für ihn verwandten, auf dessen Veranlassung Ostern 1882 sogar als studiosus historiae immatrikuliert. Er hörte bei Haeckel, Eucken und Liebmann naturwissenschaftliche und philosophische, später bei Boethlingk historische und literarische Kollegien, verkehrte im akademisch-naturwissenschaftlichen Verein, den damals auch die sozialpolitischen Fragen stark bewegten, und hatte einen jungen Wagnerianer als Freund. Ein Jahr hielt er es in Jena aus, dann, im Frühling 1883, besuchte er seinen Bruder Georg, der sich inzwischen mit einer Tochter des Großkaufmanns Thienemann verheiratet und in Bergedorf bei Hamburg ein Geschäft gegründet hatte. Von Hamburg aus trat er darauf mit einem Kauffahrteidampfer eine Reise ins Mittelmeer an, die ihn nach Malaga, Barcelona und Marseille führte. Sie ist in seiner Dichtung „Promethidenlos" geschildert. Von Marseille fuhr Hauptmann mit der Eisenbahn die Riviera entlang nach Genua, wo er mit seinem Bruder Karl zusammentraf, und von wo die Brüder dann nach Neapel weiter reisten. Sechs Wochen lang waren sie darauf auf Capri. Auch die süditalienischen Erlebnisse spiegelt das genannte Gedicht. Als Karl nach Deutschland zurückkehren mußte, blieb Gerhart in Rom, floh dann aber vor der Malaria nach Hause. Sein Bruder Karl verlobte sich wie der älteste Georg nun auch mit einer der fünf Töchter des Großkaufmanns Thienemann, der sein Geschäft in Berlin hatte, aber im Sommer auf Hohenhaus bei Meißen wohnte — er starb um diese Zeit —, und Gerhart folgte, als er zu Weihnachten 1883 von Jena nach Schlesien reiste,

Digitized by Google

seinem Beispiel. Seine Verlobte hieß Marie und war wie alle Töchter Thienemanns „herrnhutisch" erzogen (wie Helene in „Vor Sonnenaufgang"). Im Jahre 1884 war er darauf wieder in Italien, in Rom, wo er sich jetzt ein Atelier einrichtete, aber da ward er vom Typhus ergriffen und ins deutsche Krankenhaus geschafft. Seine Braut kam zu ihm und saß an seinem Lager, dann geleitete sie den Genesenen nach Hohenhaus. Als die Genesung vollständig war, beschäftigte sich Gerhart Hauptmann sechs Wochen lang an der Dresdner Akademie künstlerisch, dann wollte er Schauspieler werden, wie Schlenther vermutet, um Bildhauerkunst und Dichtkunst zu vereinigen, und nahm dramaturgischen Unterricht bei dem früheren Direktor des Straßburger Stadttheaters, Alexander Heßler in Berlin. Aber es wurde einstweilen noch nichts mit einem Lebensberufe, und so heiratete der junge Mann im Mai 1885 zu Dresden und zog dann mit seiner jungen Frau nach Berlin. Der Sommer wurde mit seinem Bruder Karl und dessen Frau auf Rügen verbracht, dann zum Herbst mietete man eine hübsche Gartenwohnung in dem Vororte Erkner an der Schlesischen Bahn. Hier haben Hauptmann und seine Frau vier Jahre gelebt — „Der Biberpelz" und „Der rote Hahn" enthalten das Milieu und wohl auch manche Erlebnisse dieses Aufenthaltes — und hier ist der Dichter Hauptmann geworden.

Eine breitere Schilderung des damaligen Literaturlebens, in das Hauptmann nun eintritt, des letzten Sturmes und Dranges, der nun beginnt, will ich hier nicht geben. Adalbert von Hansteins „Das jüngste Deutschland" (Leipzig 1900), das namentlich die Berliner Bewegung berücksichtigt, manche Essays Bölsches, allerlei von Arno Holz und über diesen gestatten ein klares Bild jener Tage zu gewinnen, und ich begnüge mich, auf dieses Material zu verweisen. Hauptmann veröffentlichte im Sommer 1885 seine Dichtung „Promethidenlos", die von Karl Bleibtreu

Digitized by Google

begeistert begrüßt, aber trotzdem von ihrem Dichter dann aus dem Buchhandel zurückgezogen wurde, und wollte später auch einen Band Gedichte „Das bunte Buch" herausgeben, aber sein Verleger machte Bankerott. Er plante und begann mancherlei, aber es wurde noch nichts rechtes. Sein Verkehr beschränkte sich zunächst auf seinen alten Breslauer Freund, den Landschaftsmaler Hugo Ernst Schmidt, dessen Gedächtnis er später den „Michael Kramer" gewidmet hat, und den Jenaer Studiengenossen Ferdinand Simon, der dann Bebels Schwiegersohn wurde. Durch den letzteren ward er auf die Frauenfrage hingelenkt, was vielleicht für „Einsame Menschen" Folgen gehabt hat. Dann hörte er auch Vorlesungen an der Berliner Universität, Du Bois-Reymond, Treitschke usw. Im Winter 1886/1887 nahm er an dem von Leo Berg begründeten literarischen Vereine „Durch" teil, in dem er mit vielen der jungen gärenden Geister jener Zeit zusammenkam. Später verkehrte er mit Bruno Wille und Wilhelm Bölsche, die damals so ziemlich reine Sozialisten waren, und durch sie hat er nach Schlenther die Auslandsdichter Zola, Ibsen, Tolstoi, die auch sein Schaffen dann vielfach bestimmen sollten, kennen gelernt. Im Sommer 1888 weilte er einige Monate in Zürich, wo sich sein Bruder Karl namentlich an den Philosophen Richard Avenarius, den nun schon verstorbenen älteren Bruder von Ferdinand Avenarius, und an den bekannten Psychiater Forel, einen Vorkämpfer der Antialkoholbewegung, angeschlossen hatte. So wird Loth, der antialkoholische Agitator, in „Vor Sonnenaufgang" einigermaßen klar. Im Frühling 1889 lernte Hauptmann dann in Niederschönhausen bei Berlin den Dichter Arno Holz kennen, ließ sich durch dessen und Schlafs „Papa Hamlet" zum konsequenten Realismus oder Naturalismus — dem „inkonsequenten" hatte er selbst schon mit der 1887 entstandenen Skizze „Bahnwärter Thiel" gehuldigt — bekehren und schrieb darauf „in kürzester Zeit"

Digitized by Google

sein Drama „Vor Sonnenaufgang", das ursprünglich „Der Säemann" betitelt werden sollte. Es wurde gedruckt und erschien im Hochsommer 1889. Der Verleger — Schlenther stellt dies ausdrücklich fest — sandte ein Exemplar an Theodor Fontane. Theodor Fontane beglückwünschte den Verleger, ein so bedeutendes Werk ediert zu haben, und nannte es die Erfüllung Ibsens, ja, mehr, er empfahl es der damals eben entstandenen „Freien Bühne", ihrem Leiter Otto Brahm, der sich — Schlenther stellt dies ebenfalls fest — schon vorher zur Aufführung entschlossen hatte. Diese Aufführung fand am 20. Oktober 1889 statt, nicht ohne einige Lärmszenen, und mit ihr war der Dichter Hauptmann, mehr, das Renommee Hauptmann auf die Dauer in die Welt getreten.

Es stände kaum etwas im Wege, den Lebensabriß Hauptmanns hier abzuschließen; denn was noch folgt, was der Literaturhistoriker schon jetzt berichten kann, ist wesentlich nur die Geschichte seiner Werke, auch nur die äußere — denn darüber, wie sie nach und nach entstehen, berichten zwar zahlreiche Zeitungsnotizen, aber die innere Geschichte ihrer Entstehung erfahren wir natürlich nicht; sind sie dann fertig, so kommen sie meist rasch auf die Bühne, zuerst auf die Freie Bühne, dann auf die stehende Bühne, die Premieren lange Jahre hindurch auf das von Otto Brahm geleitete Deutsche Theater. Dieser Mann muß nach dem leitenden Bruder Karl wohl den wichtigsten Platz in Hauptmanns Lebensbeschreibung einnehmen: Er hat seine Bühne fast vollkommen auf Hauptmann zugeschnitten, auch in trüberen Zeiten, wie sie dann mit dem Niedergang des Naturalismus kamen, treulich bei ihm ausgehalten, und steht noch jetzt als Direktor des Lessingtheaters zu ihm wie früher als der des Deutschen und als Leiter der Freien Bühne. Dann ist Hauptmanns Biograph, der Berliner Kritiker der Vossischen Zeitung, spätere Wiener Burg-

Digitized by Google

theater-Direktor Paul Schlenther hier mit Auszeichnung zu nennen. Auch des unermüdlichen Verlegers Hauptmanns, S. Fischer in Berlin muß gedacht werden. Welche Rolle Hauptmann im übrigen in dem Berliner literarischen Leben seit 1889 gespielt hat, wie das Auf und Ab der Berliner öffentlichen Meinung auf ihn einwirkte, das festzustellen, muß ich einem späteren Historiker überlassen, der in Berlin zu Hause ist. Aus dem späteren Privatleben Hauptmanns habe ich nur eine öffentliche Tatsache zu berichten, die Trennung von seiner ersten Gattin und seine Wiedervermählung mit der Schauspielerin Margarethe Marschalk. Ich gebe für einige Details dem Dichter Georg Hirschfeld das Wort: „Der Frühzeit in Berlins Umgebung, wo seine ersten Dramen entstanden, folgte die Einkehr in die Heimat, die diesen Dichter, wie selten einen, besitzt und festhält. In Schreiberhau siedelte Gerhart Hauptmann sich Anfang der neunziger Jahre an, den Blick auf die mächtige Kette des Riesengebirges gerichtet, in heller Einsamkeit. Dort lebte er mit seiner schwermütig schönen ersten Gattin, der Gefährtin seiner Dichtung — drei Söhne umgaben ihn. Er teilte das zur Villa ausgebaute Bauernhaus mit Karl, seinem älteren Bruder. Lotte Hauptmann, die Schwester, war dort in schönen Sommertagen oft zu Besuch, und auch Georg Hauptmann, der zweite Bruder (Gerhart ist der jüngste), ein Kaufmann von tief humoristischer Menschlichkeit, der viel gelitten hat und früh dahinging. Er war im Leben das Urbild des älteren Strähler im „Kollegen Crampton" — seinem Tode aber setzte der Dichter durch die Widmung des „Armen Heinrich" ein verklärendes Denkmal. In Warmbrunn lebten Hauptmanns Eltern. Der Vater, dem die „Weber" gewidmet sind, ein schlichter, vornehmer Mann, der den Sohn nie über den Ruhm des Sohnes vergaß — die Mutter, voll Liebe und beweglicher Güte. In den „Einsamen Menschen" finden sich ihre Züge wieder.

Digitized by Google

Hauptmanns Mutter wohnt noch jetzt (1906) hochbetagt in Warmbrunn. — — — Dann griff das Schicksal ein. Das Haus in Schreiberhau verwaiste. Gerharts Amerikafahrt [nach Schlenther im Sommer 1894 mit Gattin und Kindern], neue Wanderzeiten in Italien kamen. Mit dem „Florian Geyer" schloß die erste Schaffensperiode ab. Die „Versunkene Glocke" steht am Anfang der neuen. Mit ihr neues, sehnsüchtiges Einkehren in die Heimat. In Agnetendorf, nicht weit von Schreiberhau, wohnt jetzt der Dichter mit seiner zweiten Gattin. Dem Schreiberhauer Hause ist Bruder Karl treu geblieben. Das Haus in Agnetendorf aber wurde ein prächtiges Dichterheim. Veredelter Reichtum umgibt hier den Gereiften. Hier wird seines Bleibens sein, von dieser Stätte müssen die Früchte kommen, die uns noch erquicken werden. Die Stürme ruhen, in Kunst und Leben steht ein ernster Mann da und sieht vom bewölkten Morgen fort in den leuchtenden Mittag, in einen klaren, kühlenden Abend. Die Söhne aus erster Ehe sind herangewachsen. Ivo, der älteste, zeigt schon ein künstlerisches Erbteil des Vaters — er ist Maler geworden, Schüler Corinths und Ludwig von Hofmanns. Ivo, Eckard und Klaus — drei deutsche Jünglinge, Gerhart Hauptmanns Söhne. Und noch ein vierter Sohn ist da, der zarte, kluge Benvenuto, Nord und Süd, ein Kind der zweiten Gattin. Dem Dichter gehört sie auch als Künstlerin — mit ihrer Geige lindert die Joachim-Schülerin seinen Schaffenskampf. Ihr Frohsinn leuchtet in Gerhart Hauptmanns unbeirrbar ernstes Leben hinein." So weit der zweite Offiziosus, dessen Aufsatz (Über Land und Meer, Nr. 27, 1906) man wie den Bölsches über die Villa in Agnetendorf (Woche, Heft 29, 1906) man selber weiter nachlesen möge. Beide sind reich mit Bildern ausgestattet.

Wir aber wollen nun den ernsten kritischen Gang in Gerhart Hauptmanns Lebenswerk hinein antreten.

Digitized by Google

Promethidenlos

Gerhart Hauptmanns Erstlingswerk, die „Dichtung" „Promethidenlos" ist 1885 zu Berlin erschienen. Das Jahr 1885 ist bekanntlich das des Ausbruches des jüngstdeutschen Sturmes und Dranges, und Hauptmanns Dichtung erweist sich denn auch als echtes Sturm- und Drangprodukt. Das merkt man schon, wenn man die Widmung an die „Sieben" liest, die den Jenenser Freundeskreis des Dichters gebildet hatten:

„Was wir gefühlt, was wir gewollt,
Zu sagen ist uns Pflicht.
In unsrer Zeiten Adern rollt
Statt roten Blutes rotes Gold,
In unsern Adern nicht.
Schlingt Hand in Hand zum festen Kreis
Und fühlt, daß ihr euch kennt,
Daß euer Fuß auf einem Gleis,
Und eine Flamme, glühend heiß,
In euren Seelen brennt.
Poch glühend Herz und walle Blut
Für Wahrheit und für Licht,
Und du, gewalt'ger Kampfesmut,
Verlisch, verlisch uns nicht!"

Höchst charakteristisch ist auch eine zweite Widmung „An . . . . . ." — hier spricht sich jenes starke Selbstbewußt-

Digitized by Google

sein aus, das allen jungen Dichtern jener Zeit gemeinsam war:

„Du magst mit Tauben nach Belieben walten,
Doch mein Gesang fliegt keinen Taubenflug,
Und deine Fesseln können ihn nicht halten,
Noch du bemeistern meines Geistes Flug.
Nimm weg die Hand von eines Leuen Mähne,
Er schüttelt sie und schaut dich dräuend an,
Nimm weg die Hand, du Mann der milden Träne,
Du Mann des Glückes, du zufriedner Mann."

Liest man sich dann in die Dichtung hinein, so erkennt man bald, daß man es mit einer Nachahmung von Byrons „Childe Harold" zu tun hat, die Erfindung, unbedeutend genug, geht ganz und gar auf dieses Werk zurück, Selin, der Held, ist ein „Waller", wie der englische Ritter, und der Ton des Gedichts — es ist in Ottaverime und anderen achtzeiligen Strophen, die ziemlich willkürlich abwechseln, geschrieben — erscheint gleichfalls im ganzen von ihm abhängig, doch, wie mich dünkt, nicht vom Original, sondern von einer deutschen Übersetzung Byrons. Wir haben ja auch shakespearisierende Dramen, die ohne die Schlegel-Tieckschе Übertragung nicht denkbar sind.

Die Dichtung zerfällt in dreizehn Gesänge von sehr verschiedener Länge. Im ersten Gesang sehen wir Selin im Begriff, die Heimat zu Schiff zu verlassen, und erhalten zugleich seine Vorgeschichte, die ihn, unter dem Bild eines Baumes, als Opfer seiner Schulerziehung hinstellt:

„O Gärtner ihr, mein Singen muß euch finden,
Ihr, die ihr Äxte statt der Binden tragt,
Bei deren Schritten sich die Pflanzen winden,
Die unerbittlich euer Dünkel plagt.
O säht ihr das Register eurer Sünden
In jedem Schlage, den ihr sinnlos schlagt.
Es würde sicher eure Rechte zittern,
Wär's euch gegeben, Künftiges zu wittern."

Digitized by Google

Als seine besten Keime erstickt sind und ihm doch eine Ahnung vom Werte des Wissens aufgegangen ist, das er nun nicht mehr die Kraft hat zu erringen, da lockt ihn die „Frau mit Stein und Meißel", also die Bildhauerkunst an, und als diese ihn schnell enttäuscht hat, da naht ihm die „Frau mit Kranz und Leier" und reißt ihn in die Welt hinaus:

„Hinaus, hinaus! mein Tempel ist die Erde."

Der zweite Gesang schildert die Meerfahrt durch die Nordsee, den Kanal usw. bis Malaga. Selins Stimmungen und die wenigen Erlebnisse der Fahrt mit Apostrophen an das Meer bilden im einzelnen den Inhalt. Von unübertrefflicher, wenn auch unfreiwilliger Komik ist die Episode von der toten Kuh, die ich hier wiederzugeben mich nicht enthalten kann:

„Doch nein — was brachte hier die See getragen,
Als wie man Leichen trägt zur Leichenfeier?
Ein Körper ist's, tief in sein Fleisch geschlagen
Hält blut'ge Krallen ein seekund'ger Geier.
Er schaute auf von seinem seltnen Wagen,
Antwort erteilend einem andern Schreier,
Der hoch in Vollkraft seiner Schwingen schwebte
Und helle Lust mit Siegsgeschrei belebte.

Und wie es nah kommt, zu des Knaben Leide
Ist's eine Kuh mit braun und weißen Flecken;
Wie spielend rings am ungewohnten Kleide
Die tausendzüng'gen salz'gen Wellen lecken.
Was will die Kuh auf dieser seltnen Weide,
Wo nur Polypen schal'ge Arme strecken,
Und keine Triften saft'ges Grün gebären,
Der mild gewohnten Rinder Schar zu nähren?

Der Seemann nickt und nickt und senkt die Augen,
Und spricht: „Hier grast die Kuh auf salz'gem Felde,
Für das nur Wale und Delphine taugen.
Wer trieb sie her? Wer hieß sie, Knabe, melde

Digitized by Google

Mir das, zu wälzen sich in diesen Laugen,
Statt wandeln gehn im duftigen Gewälde,
Statt Glöcklein tönend um den Hals zu tragen
Und Friede blökend saft'ges Grün zu nagen?" —

Der Seemann geht. Der Knabe (Selin) bleibt und sinnet.

Der Inhalt des dritten Gesanges setzt sich aus einer Apostrophierung der Muse und einer Allegorie der Lust zusammen; er bereitet nur den vierten Gesang vor, der Selin unter den gefallenen Weibern Malagas zeigt. Der Versuchung widersteht dieser und fühlt sich von grenzenlosem Mitleid ergriffen, weist auch zwei Männer, die schon lange „auf den üpp'gen Weiden grasen" und die Dirnen nicht zu den Menschen rechnen, energisch zurück. Der fünfte Gesang ist zunächst wieder rein subjektiv, der Dichter spricht über sich selbst und verteidigt dann seine Abschweifung:

„Daß ich von meinem Pfade abgewichen,
Ist in der Kunst ein Fehl,"

meint er, aber Natur gehe vor Kunst, müsse ihr die Wege bahnen. Selin fühlt sich durch seine Erlebnisse zum Kämpfer „für die Schar der Knechte" geweiht, als er nun aber (es wird im sechsten Gesang geschildert) im Löwengolfe anfängt, dem Schiffsvolk Vorlesungen über die Sitte zu halten:

„Wär Sitte Wahrheit, spreizten sich mitnichten
So viele Geier unter Schafsgesichten,
So aber ist der Trug das Mark der Sitte,
Und Wahrheit röchelt unter ihrem Tritte",

erlebt er eine starke Enttäuschung, wird verhöhnt und als Friedensstörer angeklagt und läßt sich dadurch so sehr niederschlagen, daß es ihm vorkommt, „als sei er wert, im Meere zu versinken." Zwar erholt er sich wieder, der Dichter aber führt aus, daß auf diese Weise aus dem Retter der Menschheit leicht ein Verächter werden könne. Der siebente Gesang ist wieder eine Abschweifung, ein Kampf gegen die

Digitized by Google

„Fadheit", auf die es Hauptmann hier überhaupt abgesehen hat:

„Der Fadheit ungeheure Heere schreiten
Groß durch die Masse auf uns wen'ge ein
Und prallen ab von euch (von den Starken), von uns
(den Schwächern) zuzeiten,
Verstampfend jene (die Schwachen) unter ihren Reihn.
In Irrenhäusern häufen sich die Trümmer,
Wenn wir uns halten, muß es uns genügen.
So war es ewig und so bleibt es immer,
Wir können kämpfen, aber nimmer siegen."

Selin glaubt noch siegen zu können, „indes, das ist in Kinderart gedacht", bemerkt der Dichter. In Neapel, wo wir ihn (Gesang VIII und IX) wieder finden, und das als Stadt des äußersten Elends hingestellt wird, genest Selin denn auch, nicht vom Mitleid, aber vom „Rettungswahn", und nun nahen ihm die beiden Weiber seiner Kindheit wieder und locken ihn aufs neue, das „mit der Laute" siegt, aber die Laute selbst entschwindet in den Himmel. „Begehrenswert sind nur die Sterne," sagt die Muse zu Selin. Er bleibt in Neapel, doch faßt ihn jetzt das Heimatsehnen an, nicht nach *seiner* Heimat, sondern das

„Nach einer Heimat, Haus und Hof und Herd
Und Einsamkeit und einem Ort zum Träumen
Im stillen weiten unbetretnen Wald."

Auch das überwindet er und will in Neapel als Bettler mit Bettlern leben:

„So laßt in eurem Schmutz mich hocken,
Laßt mich mit euch, mit euch im Elend sein!"

Was daraus wird, erfahren wir nicht, wir treffen Selin (im zehnten Gesange) in Sorrent wieder, wo „Philomela", d. h. eine wirkliche Nachtigall, „den kranken Mann durch Nacht zum Licht führt". Nun will er der Menschheit Licht-

Digitized by Google

verlangen stillen; er fährt nach Capri hinüber — da tritt ihm Tiberius als eine Art Ahasver entgegen:

„Mich schmerzt mein Haupt, mich schmerzen die Gebeine,
Ich schleppe mich durch Wind und Wind und Sturm,
Ich schleppe mich bei Sonn'- und Mondenscheine,
Flieg' wie der Adler, krieche wie der Wurm.
Ich möchte sitzen, doch die Dornen stechen,
Ich möchte liegen, doch das wilde Hirn
Reißt mich empor, wenn auch die Glieder brechen —
Mich schmerzt mein Haupt, mir brennt, mir brennt die Stirn.

Ich wollte helfen, und ich ward geschlagen,
Ich wollte fliehen, und ich ward erfaßt
Und auf den Thron, den gleißenden, getragen,
Bei meinen Festen war der Fluch zu Gast.
Mein Blick war finster und mein Gang gewaltig,
In starrer Hülle lag mein großer Geist,
Doch an der Hülle nagte mannigfaltig
Die ekle Made, die Verleumdung heißt."

Auch er apostrophiert die Fadheit. — Selin (12. Gesang) „ahnt nur, was der Geist gesprochen, doch was er ahnt, treibt ihn zur Tat, er will es singen in hehrer Form, in heil'ger Melodie". Dieser Entschluß gibt Hauptmann wieder Gelegenheit zu einer Abschweifung, über die Poesie im allgemeinen und die unserer Zeit. Selin wird wegen seines Entschlusses bedauert:

„Kannst du entsagen, Jüngling? Singe, dichte!
Das ist der Mut, den wir anjetzt bedürfen.
Die Dichter sind die Tränen der Geschichte,
Die heiße Zeiten mit Begierde schlürfen."

Er beharrt, verfliegt sich als Dichter zunächst im All, kehrt dann jedoch zur Erde zurück und bemüht sich, vergangener Völker hohe Heldentaten zu singen — aber wehe, er hat wieder Hoffnung, er glaubt an seine Lieder, und das ist gefährlich. Hauptmann schildert dann das unheilvolle Los des echten Dichters, den Neid der Unfähigen, den Haß gegen

Digitized by Google

die Urkraft, die Herrschaft der Mode, die beirrende Scheinwahrheit im Gerede der Feinde. Selin erprobt das alles und versinkt in Weltschmerz. Zuletzt ruft er „Haß oder Tod!", zerschmettert seine Laute und stürzt sich ins Meer.

„Schlecht, könnt ihr sagen, waren seine Waffen,
Doch war sein Mut und seine Liebe groß"

schließt die Dichtung.

Sie ist ihrer Zeit ziemlich spurlos vorübergegangen — kaum drei Leute in Deutschland, meint Karl Henckell, hätten von ihr, „der qualmenden Feuersäule des radikalsten Idealismus", Notiz genommen. Unter diesen war Karl Bleibtreu, der über sie schrieb, daß sie „an Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Knieholz der üblichen Phantasterei titanenhaft überrage". — Dann ist sie, wie erwähnt, aus dem Buchhandel von ihrem Dichter zurückgezogen worden und jetzt eine große antiquarische Seltenheit. Das begreift sich alles sehr wohl: Es ist ein fürchterlich unreifes Werk, dabei aber äußerst anspruchsvoll, und so erfolgt jeden Augenblick der Umschlag in die unfreiwillige Komik. Das merkte das Stürmer- und Drängergeschlecht von 1885, dem Bleibtreu und Karl Henckell angehörten, natürlich nicht, aber der spätere Hauptmann hatte selbstverständlich keine Lust, sich mit einem seiner Werke dem Gelächter auszusetzen. Zu schämen brauchte er sich des „Promethidenloses" dennoch nicht; hat es auch durchaus keinen dichterischen Wert, so doch einen verhältnismäßig großen Zeitwert: der radikale Idealismus der Jugend der achtziger Jahre steckt in der Tat darin. Wer die Entwicklung Hauptmanns zu schildern hat, der kann das Buch gar nicht entbehren, nicht bloß der junge Hauptmann, der Dichter Hauptmann überhaupt, die Grenzen seines Talents, seine Persönlichkeit treten einem in wünschenswertester Schärfe daraus entgegen. Diese unzweifelhafte poetische

Digitized by Google

Jugendsünde ist ein biographisches Dokument allerersten Ranges, steht als solches beispielsweise noch über Schillers „Räubern" und Hebbels „Judith", schon, weil die epische Form die direkte Konfession gestattet.

Die ästhetische Kritik des Werkes kann ich auf weniges beschränken. Wer nur meine Inhaltsangabe und die darin gebotenen Proben gelesen hat, wird darüber, daß die Dichtung zugleich unreif, prätentiös und preziös ist, nicht im Zweifel sein. Um mit der äußeren Form zu beginnen: Die Verse sind größtenteils sehr schlecht, namentlich die Ottaverime, Hauptmann leidet unter der Reimnot, die sich den drei Reimpaaren der Strophe gegenüber einstellt, in für die in Deutschland verbreitete poetische Kultur ganz ungewöhnlicher Weise, und daß der Ausdruck im ganzen so dunkel und gesucht ausgefallen ist, ist zum großen Teil auf die Reimnot zurückzuführen. Zum andern Teil trägt aber auch die Neigung Hauptmanns zum möglichst starken und möglichst originellen Ausdruck, hinter der sein überstarkes Selbstgefühl steht, die Schuld daran, wozu dann noch der Einfluß Byrons oder, wie bemerkt, seiner oftmals sehr unklaren Übersetzer kommt. Das Ergebnis ist ein fürchterlicher Schwulst, der, wie immer, zahlreiche prosaische Wendungen nicht ausschließt. Hierfür könnte ich unzählige Beispiele anführen; das Werk als ganzes wirkt geradezu abschreckend, und sich hindurch zu arbeiten ist eine böse Arbeit. Ja, wenn man dafür noch durch irgend etwas entschädigt würde! Aber „Promethidenlos" gehört zu den Dichtungen, die nach viel mehr aussehen *sollen*, als sie wirklich sind. Schwulst kann immerhin mit poetischer Kühnheit vereinigt sein, Dunkelheit Tiefe bergen — Hauptmanns Bilderprunk jedoch ist zusammengequält, wie schon erwähnt, teilweise unter dem Einflusse der Reimnot, kaum ein Bild, das eine der epischen Dichtungen angemessene Durchführung fände. Wo es versucht wird, wie im ersten Gesange mit dem Bilde des

Digitized by Google

Baumes, schießen immer wieder ganz heterogene Vorstellungen dazwischen, jeden Augenblick fällt der Dichter aus dem Bilde in die prosaische Erzählung, kurz, wir finden überall den Mangel einer sicher und rein gestaltenden dichterischen Phantasie. Und wie die einzelnen Bilder bleiben dann auch die Situationen der Dichtung unklar und unbestimmt, Selin schwebt wie ein Schatten hindurch, wir sehen ihn und seine Umgebung nie deutlich, wie er denn auch nie zum Handeln kommt. Bei Byron ist doch immer Bestimmtheit; wenn auch nicht das Leben und Wesen des Ritters, so wird doch seine Umgebung klar, ja, Byrons Schilderungen gehören zum Großartigsten, was es in ihrer Art gibt — bei Hauptmann ist alles mehr als ossianisch verflüchtigt. Karl Henckell nennt das „Promethidenlos" wildphantastisch, aber auch das ist es keineswegs, sondern bloß manieriert, im Grunde sogar nüchtern, wenn auch hier und da einmal eine große Anschauung, eine sprachliche oder bildliche Kühnheit vorhanden ist, einzelne vestigia leonis zu finden sind. Die Phantastik setzt eben Reichtum, wenn auch nicht an plastischer, doch malerischer Anschauung voraus, und daran fehlt's — das Gedicht hat weder Gestalten, noch ein bestimmtes, ja, nur ein farbig angedeutetes Milieu, dagegen sehr viel Allegorie, was ja stets den Tod der Poesie bedeutet. Und damit ist denn seinem dichterischen Wert das Urteil gesprochen, es kann sich nur noch um seinen geistigen und gemütlichen handeln, und der führt uns allerdings mitten in die Zeit um 1885 hinein und zur Persönlichkeit des Autors.

Als Hauptvorzug von „Promethidenlos" ist es zu bezeichnen, daß es wirklich eine ehrliche Dichtung ist, trotz aller Forciertheit. Diese Forciertheit lag in der Zeit, sie ist das gemeinschaftliche Kennzeichen, wenn man will, Kainszeichen der damaligen Jugend. Wohl hatte auch sie, wie die des ersten Sturmes und Dranges, das Wort „Natur"

Digitized by Google

auf ihre Fahne geschrieben, aber sie kam aus der Dekadence, war zum Teil selbst dekadent und gelangte deshalb nicht zur schlichten Natur zurück, sondern geriet in die Extreme. Das schließt jedoch die Ehrlichkeit nicht aus, selbst die Pose kann unter Umständen, wenn sie einem nämlich aufgezwungen ist, ehrlich sein, und sie war es bei den meisten dieser Stürmer und Dränger, die von der Zeiten Verderbnis und Banalität in die Opposition, ja, in den Messiaswahn hineingedrängt wurden. „Promethidenlos" ist da sehr bezeichnend; mag das Werk dichterisch noch so unfertig sein, die Entwicklung Selins ist in der Hauptsache nicht bloß die Hauptmanns selber, sondern die aller seiner Genossen: wie er, hassen alle die Schule, die ihnen nichts geboten hatte — weshalb die Philologengeneration um 1880 so allgemeinen Haß erweckte, würde noch einmal näher zu untersuchen sein —, wie er, wollten alle für die Menschheit kämpfen, wie ihn, beschäftigte sie alle das Problem des gefallenen Weibes, die sozialen Fragen überhaupt, wie er, glaubten sie insgesamt, daß „Natur der Kunst die Wege zu bahnen" habe, und hatten, trotzdem sie sich gelegentlich stellten, das künstlerische Schaffen zu mißachten, die übertriebensten Ansichten von der Bedeutung des Dichterberufes wie natürlich auch von der Bedeutung ihrer eigenen Person. Ihre teilweis fürchterliche Unreife — in dieser Beziehung stehen sie wieder, wie an Natürlichkeit, weit hinter den ersten Stürmern und Drängern zurück — suchten sie alle durch Kraftrenommage einerseits und andererseits durch angenommene Blasiertheit zu verdecken, wie denn auch Hauptmann tut, als ob er an Lebenserfahrung weit über seinen Selin hinaus sei. Daß er wenigstens gewisse Stimmungen und in der Hauptsache den Gang der geistigen Entwicklung seines Helden einigermaßen richtig schildern kann, beruht aber keineswegs auf der bereits eingetretenen „Überwindung", sondern auf einem scharf verstandes-

Digitized by Google

gemäßen Zug Hauptmanns, den wir noch öfter wieder treffen werden. Alles in allem überragt er seine Altersgenossen, die Bleibtreu, Conradi, Arent, Henckell, Holz, weder an dichterischer Ausbildung, noch an geistiger Reife, ja, an ersterer steht er sogar bedeutend hinter ihnen zurück — Verse machen wie beispielsweise Arno Holz, der Dichter des „Buches der Zeit", hat er nie gekonnt, was sich wohl zum Teil auf seinen häufigen Berufswechsel zurückführen läßt. Im ganzen teilt er ihre Ideale und Ideen, ihre Zu- und Abneigungen, so mit Bleibtreu die Verehrung Byrons — nur eines hat er vielleicht, wodurch er die anderen übertrifft (wir können das freilich erst heute deutlich sehen, und ich muß mir den Vorwurf der Rückkonstruierung gefallen lassen): Willenskraft. Die leuchtet aus den im wahren Sinne des Wortes „verzweifelten" Strophen des „Promethidenlosses" überall hervor und hätte manchen auf den Dichter als merkwürdiges Individuum aufmerksam machen können, wenn nicht eben die Dichtung als solche völlig mißlungen wäre. Und wie die Energie des Dichters findet man auch schon den ihm eigentümlichen Doktrinarismus und einen gewissen Mangel an natürlichen und weichen Gefühlen — jedesmal, wenn er solche zu geben versucht, wird er gezwungen — in diesem Erstlingswerk, kurz, die Persönlichkeit Hauptmanns, so daß wir uns noch öfter darauf zurückzubeziehen haben werden.

Hauptmann war zweiundzwanzig Jahre alt, als er das „Promethidenlos" herausgab, so alt wie Goethe, als er den „Götz" schrieb. Das Werk wäre, wie aus allem Vorhergehenden hervorleuchtet, als das völlig mißlungene Produkt eines Großes erstrebenden Dilettanten richtig zu charakterisieren gewesen, und wenn daran die Schlußfolgerung geknüpft worden wäre, daß es wohl das einzige seines Verfassers bleiben werde, so hätte sich dagegen nichts sagen lassen. Spezifisch-dichterische Vorzüge, ja, eigentlich dichte-

Digitized by Google

risches Talent verrät es trotz seiner vestigia leonis eben nicht. Aber eine starke Persönlichkeit, das fühlen wir, steckt darin, eine solche, die ihren Weg finden will und wird. Vier Jahre gebraucht Hauptmann, um diesen seinen Weg zu finden, während sich um ihn die Entwicklung des Sturmes und Dranges zum konsequenten Naturalismus vollzieht — da sehen wir ihn plötzlich auf einem ganz anderen dichterischen Gebiete wieder, und aus dem Dilettanten ist unzweifelhaft ein Künstler, freilich ein Künstler ganz besonderer Art geworden.

Digitized by Google

Vor Sonnenaufgang

Im Sommer 1889 erschien Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama in fünf Akten", dem Verfasser von „Papa Hamlet" Bjarne P. Holmsen (unter welchem Namen sich bekanntlich Arno Holz und Johannes Schlaf verbargen) „als Dank für die empfangene entscheidende Anregung" gewidmet. Bei der zweiten Auflage fehlt die Widmung, dagegen ist sie von folgenden Zeilen des Dichters begleitet: „Die Aufführung dieses Dramas fand am 20. Oktober statt in den Räumen des Lessingtheaters, veranstaltet vom Verein „Freie Bühne". Ich benutze den Anlaß der Herausgabe einer neuen Auflage, um aus vollem Herzen den Leitern dieses Vereins insgesamt, insonderheit aber den Herren Otto Brahm und Paul Schlenther zu danken. Möchte es die Zukunft erweisen, daß sie sich, indem sie, kleinlichen Bedenken zum Trotz, einem aus reinen Motiven heraus entstandenen Kunstwerk zum Leben verhalfen, um die deutsche Kunst verdient gemacht haben. Charlottenburg, den 26. Oktober 1889. Gerhart Hauptmann." Das klingt, wenn auch bescheiden, ein wenig an Richard Wagners bekanntes Wort an; auch in dem Titel „Vor Sonnenaufgang" hat man etwas wie eine „Verheißung" des Dichters entdecken wollen.

Wer zum ersten Male das Buch in die Hand nimmt,

Digitized by Google

der wird durch einige Abweichungen von der gewöhnlichen Art unserer Dramendrucke überrascht werden. Zunächst fällt es auf, daß die „Personen" hier „handelnde Menschen" heißen, dann ist für jeden Schauplatz der Handlung eine Zeichnung des Bühnenbildes mitgegeben (was freilich bei Bearbeitungen französischer Stücke und ihnen nachgebildeten deutschen Originalen schon früher, bei ernsthaften deutschen Dramen aber nie Mode war), ferner fehlt die Szeneneinteilung, endlich ist jede auftretende Person, ähnlich wie in Schillers „Fiesko" jede Person des Personenverzeichnisses, sozusagen mit einem Steckbrief ausgestattet: Gestalt, Bewegungen, Gesichtszüge, Ausdruck, Kleidung sind genau angegeben, werden auch weiterhin in ihren Veränderungen sorgfältig verfolgt, so daß das (gewöhnlich klein in Klammern gedruckte) die dramatischen Reden begleitende beschreibende Element einen verhältnismäßig breiten Raum einnimmt. Nehmen wir dazu die starke Verwendung des Dialekts und die Durchführung der Redeweise des Alltags, so haben wir die äußere Physiognomie des Stückes so ziemlich beisammen. Über die Bedeutung der Neuerungen werden wir später zu reden haben, hier möge zunächst eine leidlich ausführliche Inhaltsangabe folgen.

Alfred Loth, volkswirtschaftlicher Schriftsteller, ein etwa dreißigjähriger Mann, kommt zu seinem Jugendfreunde, dem Ingenieur Hoffmann, der sich mit seiner vor einer Niederkunft stehenden Frau bei seinen Schwiegereltern in dem schlesischen Bauern- und Kohlendorf Witzdorf bei Jauer aufhält, zu Besuch. Loth und Hoffmann sind, wie wir aus ihrem Gespräch erfahren, früher Mitglieder eines politischen Vereins, „Vancouver-Island" betitelt, gewesen, der die Gründung eines Musterstaates in Amerika bezweckte; während sich aber Hoffmann rechtzeitig zurückgezogen hat, ist Loth wegen „parteilicher" Agitation angeklagt und zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt worden, hat während dieser

Digitized by Google

Zeit sein erstes volkswirtschaftliches Buch geschrieben, nach seiner Freilassung eine Reise nach Amerika gemacht, dann ein obskures Blatt „Die Arbeiterkanzel" redigiert und ist als Reichstagskandidat der Arbeiterpartei aufgetreten. Hoffmann hat inzwischen die Tochter eines durch die Entdeckung von Kohlenschätzen unter seinem Grund und Boden reich gewordenen Bauern geheiratet, nachdem er, wie das Gerücht sagt, deren Liebesbündnis mit einem Bauunternehmer durch väterlichen Befehl gesprengt und seinen Nebenbuhler in den Tod getrieben hat, und steuert jetzt, da es ihm gelungen ist, die Bauern von Witzdorf beim Champagner zur Unterzeichnung eines Vertrages zu bewegen, in dem ihm der alleinige Verschleiß aller in ihren Gruben geförderten Kohle gegen eine fabelhaft geringe Pachtsumme übertragen worden ist, stark auf einen Bleichröder zu. Obwohl doch Loth schon nach zehn Minuten des Gespräches über den Abfall seines Jugendfreundes von den gemeinschaftlichen Idealen nicht mehr in Zweifel sein kann, pumpt er ihn um zweihundert Mark an, nein, er läßt sich mit dieser Summe unterstützen, da er erklärt, sie wohl schwerlich jemals zurückgeben zu können. Hoffmann aber gibt mit Vergnügen und lädt Loth ein, sein Gast zu sein — wie er gleich darauf seiner Schwägerin Helene Krause erklärt, weil er fürchtet, Loth komme, um zu wühlen. Aus dem Gespräch Hofmanns mit Helene erfahren wir auch noch, daß Hoffmanns Frau dem Alkoholgenuß ergeben ist. Helene ist es, die dann Loth über die Zustände Witzdorfs aufklärt: „In mehr als einem Stalle hier fressen die Kühe und Pferde aus marmornen Krippen und neusilbernen Raufen. Das hat die Kohle gemacht, die unter unsern Feldern gemutet worden ist, die hat die armen Bauern im Handumdrehen reich gemacht." Den Reichtum benutzen die Bauern, um zu spielen, zu jagen, zu trinken, zwischen ihnen und den armen Bergleuten besteht ein wilder Haß. Loth führt Helene darauf, daß die

Digitized by Google

Bergleute vielleicht Ursache zum Haß haben könnten, und meint, man könne den Grund vielleicht wegräumen und die Leute glücklicher machen. Sie, die vorher die Bergleute „rohes Pack" genannt hat — man erfährt nebenbei, daß sie in Herrnhut in Pension gewesen ist — kommt in der Tat zum Nachdenken. Ehe aber das Gespräch tiefer dringt, werden die beiden gestört, es findet ein großes üppiges Abendessen statt, an dem außer den uns bekannten Personen Helenens Stiefmutter im höchsten Staate, deren kriechende Gesellschafterin Frau Spiller und ein junger Bauer, namens Wilhelm Kahl, der Neffe der Frau Krause und „Zukünftige" Helenens, teilnehmen. Das Gespräch bei Tisch dreht sich hauptsächlich um den Alkohol, Loth bekennt sich als völliger Abstinent. In seiner doktrinären Weise immer fortredend, sagt er endlich Dinge, die, wie er bei Beobachtung seiner Umgebung wohl merken müßte, genau auf die Familie Krause passen; der rohe Kahl will fortwährend herausplatzen, Helene, die Loth mit Aufmerksamkeit folgt und schon zu trinken verweigert, sucht ihn zurückzuhalten und erregt durch ihr ganzes Benehmen den Zorn der Stiefmutter. Als Loth endlich einen durch den Trunk völlig heruntergekommenen Bauern, den er im Wirtshaus von Witzdorf getroffen, schildert, kann Kahl sich nicht mehr halten und stammelt hervor: „Das ist der Alte gewesen," Helene ruft „Pfui!", die Stiefmutter schimpft sie „Gans" und zieht sich zurück. Ebenso auch Kahl. Loth hat nichts gemerkt, Helene aber schickt dem mit Hoffmann sich Entfernenden ein inbrünstiges: „O geh nicht fort" nach.

Der zweite Akt enthüllt dann die Verhältnisse in der Familie Krause zu völliger Klarheit. Es ist morgens vier Uhr, auf dem Gute des Bauern Krause ist noch alles ruhig, nur der alte hinkende Arbeitsmann Leist dengelt einsam seine Sense, da taumelt der Bauer, „welcher wie immer als letzter Gast das benachbarte Wirtshaus verlassen hat,"

Digitized by Google

seinem Hause zu; halbangekleidet empfängt ihn seine Tochter Helene, um ihn ins Haus und ins Bett zu bringen, das Untier macht einen unzüchtigen Angriff auf sie. Während es mit Leists Hilfe gelingt, den Betrunkenen ins Haus zu schaffen, schleicht Wilhelm Kahl in Strümpfen heraus, besticht Leist mit einem Taler und verschwindet über den Staketenzaun auf sein Grundstück. Dann erscheint Loth, um die Morgenluft zu genießen, und läßt sich mit dem alten Leist in ein Gespräch über landwirtschaftliche Dinge ein, geht darauf ein Stück spazieren, kommt wieder und hat ein Renkontre mit Wilhelm Kahl, der von seinem Hofe aus Lerchen schießt. Nach einigen Augenblicken tritt Helene aus dem Hause und gerät mit Loth in ein langes Gespräch, das sich über die verschiedensten Gegenstände verbreitet, über Lektüre (Goethes „Werther", Dahns „Kampf um Rom", Ibsen und Zola), Loths Lebensaufgabe, seinen Kampf um das Glück aller, seinen Entwicklungsgang, der ihn zur Einsicht in die Verkehrtheiten der menschlichen Dinge geführt hat. Schon gesteht Helene Loth, daß er ein sehr, sehr guter Mensch sei, und gerät ins Weinen, weil sie denkt, daß er sie verachten muß. Den Schluß des Aktes bildet ein Auftritt zwischen Helene und ihrer Stiefmutter; diese will eine Magd entlassen, weil sie ihren Liebsten bei sich gehabt hat, Helene verlangt, daß die Magd bleiben soll, und setzt es durch — sie hat den Wilhelm Kahl am Morgen aus dem Schlafzimmer ihrer Stiefmutter kommen sehen und droht, es herumzubringen.

Im dritten Akt, der sich unmittelbar an den zweiten anschließt, lernen wir zunächst den Doktor Schimmelpfennig kennen, von dem schon gelegentlich die Rede gewesen ist. Er erteilt Hoffmann, der in großen Sorgen wegen der bevorstehenden Niederkunft seiner Frau oder eigentlich um das Schicksal seines noch ungeborenen Kindes ist, den Rat, dieses, wenn er es vor dem furchtbaren Schicksale seines

Digitized by Google

Brüderchens bewahren wolle, von seiner Mutter zu trennen und seine Schwägerin Helene für die Aufgabe, das Kind zu erziehen, zu interessieren. Nachdem der Doktor fortgegangen ist, tritt Helene auf, weinend, ihr Schicksal verfluchend: „einen Trunkenbold von Vater hat man, ein Tier, vor dem die eigene Tochter nicht sicher ist, eine ehebrecherische Stiefmutter, die mich an ihren Galan verkuppeln möchte." Aber sie will sich nicht zwingen lassen, schlecht zu werden. Hoffmann macht sich tröstend an sie heran, „immer auffälliger verrät sich in seinen Tröstungen das sinnliche Element," zuletzt fordert er Helene auf, nicht nur dem neugeborenen Kinde eine Mutter zu sein, sondern auch ein wenig Licht in sein Leben zu bringen. Helene errät, worauf das hinaus will, sie springt empört auf, „in ihren Mienen zeigt sich Verachtung, Überraschung, Ekel, Haß"; Hoffmann schließt aber auch sofort, daß Helene bereits mit Loth geredet haben müsse, von ihm beeinflußt sei, und sucht nun Loth, dessen Wohltäter er sich nennt, bei Helene zu verdächtigen — er sei ein höchst gefährlicher Schwärmer, ohne moralische Skrupeln — Helene glaubt ihm aber schon nicht mehr. Als Loth zum Frühstück erscheint, bewillkommnet ihn Hoffmann, natürlich äußerst freundlich, und beginnt dann, ihn auszuforschen. Loth erklärt ganz offen, daß er gekommen sei, die Lage der Witzdorfer Bergarbeiter zu studieren; Hoffmann wird unruhig, sucht es aber zu verbergen und springt zu einem anderen Thema, einer früheren Verlobung Loths und dann zur Ehefrage überhaupt über. Auch über diese spricht sich Loth offen aus; er verlangt von seiner künftigen Frau leibliche und geistige Gesundheit als conditio sine qua non, weiter Vermögen, dann Verzicht auf den Teil seines Wesens, der seiner Lebensaufgabe gehört; dagegen will er ihr alles wiedergeben, was die Frau im Laufe der Jahrtausende eingebüßt hat. Helene hat mit schwerbewältigter innerer Erregung zugehört; als Loth von

Digitized by Google

seiner Frau auch das „bewußte Bekenntnis" zu verlangen erklärt, verläßt sie das Zimmer. Das Gespräch lenkt allmählich wieder auf die Bergarbeiterstudien zurück, Hoffmann versucht den Volkswirtschaftler zunächst freundschaftlich fortzutreiben, als dieser aber auf seinem Bleiben beharrt, wird er gemein und wirft dem alten Freunde die gepumpten zweihundert Mark vor, um dann zu verschwinden. Loth zerreißt ruhig den ihm gegebenen Scheck und will fortgehen, als Helene wieder erscheint. Sie hat alles gehört, Loth sagt ihr Lebewohl, fühlt sich aber doch zurückgehalten, Helene kämpft heftig mit sich, dann stammelt sie eine Liebeserklärung hervor und sinkt ohnmächtig in Loths Arme.

Auch der vierte Akt führt die Handlung unmittelbar weiter. Loth will sich ins Wirtshaus begeben, wird aber von Hoffmann, der sein Auftreten zu bereuen vorgibt, aufgehalten und gebeten, noch einen Tag zu bleiben, bis zur Rückkehr Hoffmanns von einer Tour nach Jauer, wozu er sich auch bereit finden läßt. Einige weniger wichtige Szenen unter dem Gesinde und zwischen Kahl und der gegen Helene und Loth hetzenden Frau Spiller, der Gesellschafterin der Bäuerin, führen zu einer großen Liebesszene zwischen Helene und Loth hinüber. Es ist unmöglich, diese im einzelnen wiederzugeben, für die Weiterentwicklung des Stückes ist es wichtig, daß Helene, obwohl sie Loth manches aus ihrer Vergangenheit erzählt, auch jetzt noch nicht sagt, daß ihr Vater ein Säufer und auch ihre Schwester dem Branntweingenuß ergeben ist. Loth ist, von Liebe hingerissen, sogar bereit, Helene auch ohne Vermögen zu heiraten, nach der Gesundheit ihrer Eltern erkundigt er sich jedoch. Gerade als Helene fragt: „Aber wenn sie es nicht wären?", tritt die Niederkunft der Schwester ein, die Liebesszene wird gestört.

Der ganze letzte Akt spielt, während die Frau Hoffmanns in den Wochen liegt. Das ganze Haus ist, obwohl es zwei Uhr nachts ist, in Unruhe, es ist ein ewiges Hin-

Digitized by Google

und Herlaufen zwischen dem Wohnraume und dem Zimmer der Wöchnerin. Loth hat in dem Dr. Schimmelpfennig einen alten Bekannten wiedergefunden, „Schimmel, das Rauhbein", der jetzt in Witzdorf als Arzt Geld macht, um sich dann ganz der Lösung der Frauenfrage widmen zu können. Das Gespräch kommt auf die Ehetheorien Loths und auf die Witzdorfer Zustände, die der Doktor mit den Worten „Suff, Völlerei, Inzucht und in der Folge davon Degeneration auf der ganzen Linie" charakterisiert. Zweimal taucht Helene auf, die voll Angst ist und Loth zu gemeinschaftlicher Flucht auf der Stelle auffordert; er ist auch bereit. Schimmelpfennig hat einen Kuß des Liebespaares bemerkt und schenkt Loth nach und nach reinen Wein ein. Dieser schwärmt zunächst: Er könne sich gar nicht mehr ohne Helene denken, sein Streben habe etwas entsetzlich Ödes, gleichsam Maschinenmäßiges angenommen gehabt, kein Geist, kein Temperament, kein Leben, ja, kaum Glauben sei noch in ihm gewesen; nun käme das alles wieder, ihm sei so merkwürdig wohl, so ursprünglich, so fröhlich... Als ihm aber Schimmelpfennig mit nackten Worten sagt, daß die Familie Krause eine Potatorenfamilie sei, daß der Bauer gar nicht mehr aus dem Wirtshaus herauskomme, Hoffmanns erster Sohn bereits mit drei Jahren am Alkoholismus zugrunde gegangen sei, indem er sich mit den Scherben einer Essigflasche, in der er Branntwein vermutet, die vena saphena durchschnitten, daß Hoffmann, wenn auch nicht Helene selbst, doch ihren Ruf bereits verdorben, da ist er plötzlich umgewandelt. Er erklärt zwar Helene für das keuscheste Geschöpf, das es gibt, aber er ist vollständig fertig mit ihr, trotzdem ihn der Doktor darauf aufmerksam macht, daß solche vererbte Übel unterdrückt worden sind. Noch denkt er daran, Helene wenigstens den Händen Hoffmanns zu entziehen, aber auf Rat Schimmelpfennigs entschließt er sich schnell, „ihr nicht das wenige zu nehmen, was er ihr

Digitized by Google

noch übrig läßt, und schreibt den Abschiedsbrief. Jetzt stürzt Hoffmann herein und ruft den Doktor, da die Wehen aussetzen; Loth nimmt Abschied, und Hoffmann freut sich, daß der Aufsatz über die Bergarbeiter ungeschrieben bleibt. Als Loth gegangen, erscheint Helene: das Kind ist totgeboren. Hoffmann stürzt wieder davon, Helene sucht Loth, findet den Brief: „Unübersteiglich", „niemals wieder", sind die Worte, die sie daraus hervorstößt. Da hört man draußen den wie immer betrunken heimkehrenden Bauern, ein Diener meldet, daß Loth in Schimmelpfennigs Wagen fortgefahren ist, Helene ergreift einen Hirschfänger und rennt damit ins Nebenzimmer. — Als eine Magd, die sie sucht, aus dem Nebenzimmer in wahnsinnigem Schreck schreiend zurückkehrt, hört man ganz nahe die „rohe, näselnde, lallende Trinkerstimme" des Bauern: „Dohie hä! Hoa iich nee a poar hibsche Tächter!"

Das Stück erschien, wie berichtet, im Sommer 1889. Es war eine kleine Berliner Partei, die kräftig darauf hinwies, es fanden sich aber auch sogleich Kritiker, die es heftig verdammten. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit auf das Werk gelenkt, die durch die Freie Bühne veranstaltete Aufführung machte es zum Gespräch fast ganz Deutschlands. Im allgemeinen, kann man wohl sagen, geriet das deutsche Publikum ob der Entsetzlichkeit der in „Vor Sonnenaufgang" dargestellten Zustände und Vorgänge in Aufregung und Entrüstung; noch ist in Erinnerung, daß ein Berliner Arzt eine „Geburtshelferzange" mit in die Vorstellung brachte, und bei den Lesern außerhalb Berlins mag die Verurteilung des Stückes noch viel stärker als in der doch schon an mancherlei gewöhnten Hauptstadt gewesen sein. Aber der Teil des Publikums, der de novis rebus studet, war doch gewaltig interessiert, Hauptmann mit einem Schlage etwas wie eine Berühmtheit geworden. Und seine Anhänger gingen fürchterlich für ihn ins Zeug; schon ward von dem Beginn

Digitized by Google

einer neuen Ära der deutschen Literatur geredet und an Schillers „Räuber" erinnert!

Wir, die wir heute den letzten deutschen Sturm und Drang schon einigermaßen überschauen, wissen nun recht gut, daß alle Elemente des sozialen Dramas „Vor Sonnenaufgang" nicht bloß in den Werken der französischen, russischen und norwegischen Zeitdichter längst vorhanden, sondern daß sie auch bereits von jüngeren deutschen Poeten mit größerer oder geringerer Kühnheit aufgenommen waren. Seit 1885 dauerte der Sturm und Drang, wenn er auch immer noch vor kleineren Kreisen spielte und das deutsche Philisterium sich anstellte, ihn zu verachten; aus ihm war Hauptmann — das hat uns die Betrachtung des „Promethidenloses" überzeugend dargetan — hervorgegangen, aus ihm erwuchs ihm nun auch sein Drama. Man war jetzt so weit gekommen, daß man den konsequenten Naturalismus als erstrebenswertes Ziel erkannt hatte, und begann zugleich, für ihn die deutsche Form zu suchen. Dieses Stadium bezeichnet am ausgeprägtesten Holz-Schlafs „Papa Hamlet" (Ende 1888 erschienen), das angebliche Werk jenes Norwegers Bjarne P. Holmsen, den man, die deutsche Gleichgültigkeit gegen deutsche Bücher fürchtend, rundweg erfunden hatte. Es sind drei novellistische Skizzen, von denen die erste dem Buche den Titel gegeben hat. Wir werden uns mit der ersten, eben dem „Papa Hamlet", deren „Held" der große Schauspieler Thienwiebel ist, und vielleicht auch mit der zweiten „Der erste Schultag" auch noch inhaltlich zu beschäftigen haben, hier kommt nur ihre Form, genauer ihre Darstellungsweise in Betracht — nur diese nämlich hat Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", sie freilich aber auch direkt übernommen. Über ihre Bedeutung war man sich sofort, als „Papa Hamlet" erschien, ziemlich allgemein klar. „Die Technik der Darstellung", schrieb M. G. Conrad in der „Gesellschaft", „ist im hohen Grade originell. Es sind fast

Digitized by Google

lauter Farbenspritzer, jäh, grell, unvermittelt, die sich in der Phantasie des kunstgeübten Lesers sofort zum brennendsten Lebensgemälde zusammensetzen. Nur Bilder, keine Gedanken. Diese erschreckliche Virtuosität der Wirklichkeitsnachbildung in winzigen Ausschnitten, nur am Tragisch-Banalen geübt, macht den Leser auf die Dauer ganz nervös." Und Kaberlin (Konrad Alberti, Berlin?) im „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes" meinte: „Ich werde mich wohl hüten, eine solche Darstellungsweise im Prinzip neu zu nennen, denn sie wird bereits von vielen Realisten hier und da angewandt, aber Holmsen ist der erste, der sie konsequent durchführt." Hauptmann hat aber doch das Verdienst, diese neue Technik zuerst in Deutschland im Drama angewandt, sie zu einem dramatischen Stil entwickelt zu haben. („Die Familie Selicke" von Holz-Schlaf ist ziemlich gleichzeitig entstanden, aber später hervorgetreten.) Zu seinem Drama selbst gelangt ist er sicher durch das Vorbild eines russischen Dramas, durch Tolstois „Macht der Finsternis".

Wie wir sahen, ist das „Promethidenlos" in mancher Hinsicht von Byrons „Childe Harold" abhängig; noch enger ist das Verhältnis von „Vor Sonnenaufgang" zur „Macht der Finsternis", doch darf man das jüngere Werk nicht ohne weiteres eine Nachbildung des älteren nennen, zumal auch noch starke Einflüsse Zolascher Romane (L'assommoir, La terre) zu konstatieren sind. Aber den entscheidenden Anstoß zur Produktion hat unzweifelhaft „Die Macht der Finsternis" gegeben, Hauptmanns Werk ist unter der Suggestion, möcht ich sagen, dieses Dramas geschaffen. Unter einer solchen Suggestion hat Hauptmann, um dies gleich vorwegzunehmen, auch bei jeder weiteren Schöpfung gestanden, alle seine Stücke, die der ersten Periode (bis zur „Versunkenen Glocke" wenigstens) haben „Patenstücke" — ich wähle diesen Ausdruck, an das ehemalige dauernde Verhältnis des Paten zu dem Täufling denkend, da das von

Digitized by Google

Eltern und Kindern, als Vergleich verwandt, für den Grad der Abhängigkeit Hauptmanns von seinen Vorbildern doch zu nahe erscheint —, es ist, als ob er nicht anders, als im starren Hinblick auf ein schon vorhandenes Werk schaffen könne, als ob sich seine Phantasie erst irgendwo die Flügel borgen müsse, um dann freilich den Flug selbständig durchzuführen. Den Inhalt der „Macht der Finsternis" kann ich hier nur kurz andeuten: Es ist ein russisches Bauerndrama, das das Liebesverhältnis eines Knechts zu der Frau seines Bauern, die Ehe der Ehebrecher, ein abscheuliches Verhältnis des neuen Ehemannes zu der Stieftochter der Frau, dessen Sündenfrucht dann ermordet wird, endlich die Sühne dieser Frevel durch freiwilliges Geständnis darstellt. Im einzelnen wird man nicht viele Ähnlichkeiten mit „Vor Sonnenaufgang" entdecken, aber die Atmosphäre ist in beiden Stücken dieselbe, das schlesische Bauernhaus birgt nicht weniger Greuel als das russische, und darauf kommt es an; denn die Atmosphäre ist es eben, die die Suggestion ausübt. Doch mag man immerhin in dem Verhältnis des russischen Bauern (Knechts) zu seiner Frau und Stieftochter das der Frau Krause zu Wilhelm Kahl vorgebildet finden, und auch Hoffmanns Absichten auf Helene und die Unzüchtigkeiten des alten Bauern wären vielleicht hier abzuleiten, wie denn auch der Alkohol eine Rolle in dem russischen Stück spielt. Wesentlich sind die Einzelheiten dem entscheidenden Totaleindruck gegenüber jedoch nicht, manches, was Reinlichkeit liebende Leser in „Vor Sonnenaufgang" empört, ist ebensowohl in Zolas Branntweinstück „L'assommoir" und in „La terre", der brutalen Darstellung des Landlebens, die nicht allzulange vor Hauptmanns Drama erschien, wiederzufinden. Dagegen stammt die Charakteristik der Personen „außerhalb" des Dramas sicher von Tolstoi (nicht aus Schillers „Fiesko"); der Russe gibt zu jedem Namen Alter und die Haupteigenschaft des Charakters an.

Digitized by Google

Ferner befleißigt er sich auch der naturalistischen Wiedergabe der Rede, bringt neben den Worten auch das Unartikulierte, wie das stereotype „Tata" des alten Akim, des Vaters des Knechtes. Da Hauptmann aber das russische Drama jedenfalls doch nur in der Übersetzung kennen lernte, mußte hier das Vorbild des „Papa Hamlet" als des ersten auch in der Technik konsequent naturalistischen deutschen Werkes natürlich viel entscheidender sein.

Der eigentliche Stoff von „Vor Sonnenaufgang" gehört — das kann man ruhig sagen — durchaus Hauptmann persönlich an; er nahm ihn unter bestimmten Eindrücken, stark suggeriert auf und gestaltete ihn ebenso, aber sein eigenes Leben und seine Zeit lieferten ihn doch. Die Darstellung der Zustände des schlesischen Dorfes ist, wie erwähnt, auf Hauptmanns Jugenderinnerungen zurückzuführen. Die mit den Gestalten Loths und Hoffmanns in diese verhältnismäßig abgelegene Welt hineinspielenden Zeitbewegungen aber sind die des deutschen Sturmes und Dranges, und hätten sich in den achtziger Jahren auf fast allen großen deutschen Universitäten beobachten lassen, wenn sich nur damals jemand um die deutsche Jugend gekümmert hätte. Nie jedoch, meine ich, waren „Väter" und „Söhne" in Deutschland durch eine breitere Kluft getrennt als damals. Möglicherweise hat sogar der Kreis der „Sieben", denen Hauptmann sein „Promethidenlos" gewidmet hat, so etwas wie einen politischen Verein „Vancouver-Island" gebildet*); wenn aber auch nicht, es gab studentische Kreise genug, in denen sozialistische Idealstaaten debattiert, Anarchismus und Nihilismus, natürlich in theoretischer Form, mit Wohlwollen betrachtet und eine rein

*) Nur der Merkwürdigkeit halber erinnere ich an den freilich nicht ausgeführten Entschluß der englischen Dichter Coleridge, Southey und Lowell, nach Amerika zu ziehen und dort einen Staat, der Pantisocracy heißen sollte, zu begründen.

Digitized by Google

naturwissenschaftliche Weltanschauung mit ihr entsprechender Lebensführung gepredigt, u. a. die Ehefrage ganz genau so formuliert wurde, wie Loth es tut. Selbstverständlich setzten sich diese Kreise nicht gerade aus aristokratischem und Strebermaterial zusammen, das damals moderne vulgäre Ideal der Schneidigkeit wurde hier nicht besonders geschätzt, aber viele der Intelligenzen der deutschen Studentenschaft, und nicht bloß Plebejer, fanden sich hier zusammen, und zumal von den späteren Berühmtheiten des jüngsten Deutschlands ist ihnen schwerlich eine fern geblieben. Ein etwas verzerrtes, weil renommistisch übertriebenes Bild des Lebens dieser jungen Leute findet man in Conradis Roman „Phrasen"; die hier einmal auf einem Wirtshaustisch produzierten Nihilistenporträts aus der Tasche eines Studenten entstammen der Wirklichkeit. Einzelne Züge zu dem Bilde Loths hat wohl Ferdinand Simon, der spätere Schwiegersohn Bebels, geliefert, — wie es auch nicht undenkbar wäre, daß Maurice Reinhold von Stern, der, nachdem er, wie Loth, eine Amerikafahrt gemacht, in der Schweiz zugleich als sozialdemokratischer Lyriker und Kämpfer gegen den Alkoholismus auftrat, zu dem Hauptmannschen Helden gesessen hätte, da er wohl in dem Forelschen Kreise auftrat. Was hier darzutun ist: das Erwachsen des Stückes aus Zeit und Leben, dem deutschen Leben, nicht bloß aus dem überreizten Gehirn des Dichters in der Nachahmung der Ausländer, wie man wohl behauptet hat, wäre damit am Ende dargetan.

Aber wenn auch der Rohstoff des Dramas der Wirklichkeit, Hauptmanns eigenen Erfahrungen entstammt, so ist damit natürlich noch nicht gesagt, daß es ihm gelungen wäre, die Wirklichkeit künstlerisch, wenn auch nur den Prinzipien des Naturalismus gemäß, nach denen ein Kunstwerk wirken soll, wie die Natur selber, wiederzugeben. Auch beim Naturalismus ist die Behandlung des Stoffes

Digitized by Google

alles, es kann beispielsweise aus lauter authentischen Details ein sehr schiefes Gesamtbild, aus lauter an und für sich wahren Zügen ein wenig glaubwürdiger Charakter zusammengesetzt werden. Und wenn wir uns nun die Menschen und Vorgänge in „Vor Sonnenaufgang" näher ansehen, so merken wir doch bald, daß nicht alles stimmt. Die Hauptperson des Stückes, was man früher den Helden nannte, ist unzweifelhaft Alfred Loth, der vom „Rettungswahn" — den wir aus dem „Promethidenlos" kennen — besessene Agitator. Man hat ihn kurzweg als Doktrinär bezeichnet, und das ist er auch, aber natürlich zehrt der Doktrinarismus den Menschen nicht völlig auf, wenigstens bis zum dreißigsten Jahre nicht, und die Naturwahrheit einer solchen Gestalt wird also danach zu beurteilen sein, inwieweit die Darstellung der gegenseitigen Durchdringung des angeborenen Menschlichen und der angenommenen Anschauungen und Grundsätze gelungen ist. Hauptmann hat meiner Ansicht nach in Loth kein wirkliches Individuum zu schaffen vermocht, der Mensch ist begriffsmäßig geblieben. Allerdings versucht er ihn durch die Schilderung seines Entwicklungsganges, seiner unter Fabrikarbeitern verbrachten Jugend, seiner studentischen Schicksale einigermaßen zu objektivieren und zugleich zu erklären, aber eben für diese Schicksale, wie überhaupt für sein Alter, erscheint Loth denn doch viel zu unreif, und wieder für einen Reformator viel zu blasiert, ja zu schwächlich. Wohl ist zuzugeben, daß ein Streben wie das Loths im Laufe der Zeit etwas entsetzlich Ödes, Maschinenmäßiges annehmen kann, dennoch ist es nur auf dem Grunde einer außerordentlich kräftigen, begeisterungsfähigen Natur möglich. Hauptmann läßt auch Loths Temperament gelegentlich, z. B. da, wo Kahl die Lerche geschossen hat, hervorbrechen, aber es gerade da versagen, wo sich entscheiden muß, ob wir einen wirklichen Menschen oder einen Popanz vor uns haben, Helenens

Digitized by Google

Todesnot gegenüber. Hier erscheint der Agitator als feiger Lump, dessen ganze Begeisterung Schwindel ist. So hat es der Dichter natürlich nicht gemeint, er ist sicher der Ansicht gewesen, daß die Entsagung Loths ein Akt der Stärke sei, daß ihn seine vernünftigen Anschauungen über Ehe und Vererbung zur Aufgabe Helenens berechtigten, daß hier wenigstens ein tragisches Schicksal, tragisch für beide Personen, vorliege, aber das Publikum hat von vornherein richtig empfunden und gegen Loths Verfahren kräftig protestiert, dabei freilich in der Regel übersehen, daß der Mensch, der so handelt, gar kein Mensch, sondern ein blutloser Schemen sei, daß hier ein Mangel der künstlerischen Darstellung vorliege, die aus manchen richtigen Einzelzügen einen einheitlichen Charakter nicht zu schaffen vermochte, weil eben die Gesamtanschauung des Charakters fehlte, nur ein Begriff vorhanden war. Und wo dies der Fall ist, tritt dann natürlich an die Stelle künstlerischer Wahrheit und Notwendigkeit sofort die Willkür, auch der Dichter zeigt sich als Doktrinär und opfert seiner Doktrin und ihren logischen Konsequenzen das Leben auf. Wir werden finden, daß der Mangel an Gesamtanschauung der Hauptmangel von Hauptmanns Darstellungskunst und — Talent ist; er kann keinen Menschen so hinstellen, daß er von allen Seiten als ein für sich bestehendes, abgeschlossenes Individuum erscheint; er gibt zunächst immer nur eine Seite, diese freilich oft meisterhaft, wo er dann aber mehr geben will, muß er konstruieren. So gelingen ihm alle Nebenfiguren, nie ein Held, um diesen alten Ausdruck beizubehalten. Natürlich hat man diesen künstlerischen Mangel zu einem Vorzug umzustempeln versucht, Paul Schlenther beispielsweise hat einmal mit großen Worten die neue Kunst, besonders Ibsens, gepriesen, die den Charakter nicht mehr als rein moralischen Faktor, abgetrennt von Fleisch und Blut, von Nerven und Eingeweiden betrachte, sondern auch alle diese schönen Dinge

Digitized by Google

in ihren mehr oder minder geheimen Bezügen, ja sogar die Schwankungen momentaner Zustände darstelle. Aber man muß sich durch große Worte nicht irreführen lassen: die Sache ist die, daß die meisten Modernen eben keine menschlichen Charakter-Organismen schaffen können; ihre vortrefflichen Detailzüge gehen mangels großer Anschauung des Ganzen nicht zusammen. Schon früher habe ich bei einer Besprechung Hauptmannscher Menschen an die Köpfe Denners erinnert, die, so wundervoll sie im einzelnen ausgeführt sind, doch von dem tiefsten Wesen des Menschen nichts verraten. Die Nebenpersonen jedoch, besser gesagt, die Milieumenschen, die, einseitig und ohne Tiefe, durch ihre Umgebung rund erscheinen, gelingen unsern Modernen, so auch Hauptmann, vortrefflich, daneben vielleicht noch die modernen Gestalten, denen das Knochengerüst fehlt. So lassen wir uns in „Vor Sonnenaufgang" den Doktor Hoffmann, der ein bißchen mehr als eine Nebenperson, aber ein Haufen Gallerte ist, gefallen, so die richtigen, ganz einseitigen Nebenpersonen: Frau Krause, ihre Gesellschafterin, Wilhelm Kahl. Bei Helene dagegen treten die Schwächen Hauptmannscher Menschenschöpfungskunst wieder hervor: man wird es kaum fertig bringen, aus den von dem Dichter gegebenen Einzelzügen ein wahr oder nur plausibel erscheinendes Menschenbild zusammenzusetzen. Oder glaubt man wirklich, daß die süßliche Sentimentalität und etwas gezierte Naivetät, die Helene in verschiedenen Szenen, so auch in der bei genauerem Hinblicken doch unerträglich gemacht erscheinenden berühmten Liebesszene, zeigt, aus der bäuerlichen Abstammung, der Herrnhuter Erziehung, dem Leben im Sumpfe auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit hervorwachsen können? Ziemlich dunkel bleibt Dr. Schimmelpfennig, das ehemalige „Rauhbein", der als Arzt Geld zusammenschindet, um sich dann der Frauenfrage zu widmen — es ist aber anzunehmen, daß er, nicht Loth, die

Digitized by Google

eigentliche Idealfigur des Stückes sein soll. Wie Hauptmann im „Promethidenlos" seinen Helden Selin gelegentlich maßregelt, so stellt er hier dem Schwärmer Loth den entschiedenen Realmenschen Schimmelpfennig, der genau weiß, was er will, gegenüber.

Natürlich steht und fällt ein Drama mit seinen Menschen, „Vor Sonnenaufgang" also mit Alfred Loth. Wie die der Charaktere, kann man in dem Stücke aber auch die Darstellung der Vorgänge und Zustände, so eng sie sich scheinbar an die Wirklichkeit anschließt, angreifen. Ganz unwahrscheinlich ist es z. B., daß Loth dem Hoffmann die zweihundert Mark ableiht — ich glaube, die Pumpgeschichte ist auch nur da, damit Hoffmann sie Loth später vorwerfen und dabei seine gemeine Seele, wie Loth beim Zerreißen des Schecks seine erhabene Ruhe zeigen kann. Die Tischszene zu Schluß des ersten Aktes ferner ist so, wie sie gegeben wird, auch bei so rohen Menschen vor einem Fremden, in dem sie den Gebildeten erkennen, kaum möglich, Loths Bleiben nach Hoffmanns Beleidigungen trotz dessen Bitte ausgeschlossen. Überhaupt ist das Stück viel mehr auf den Effekt gearbeitet, als es auf den ersten Blick erscheint und sich mit den naturalistischen Prinzipien verträgt. Man sehe sich einmal die Aktschlüsse an: das „O geh nicht fort!" Helenens zum Schlusse des ersten, die Ertappung der Magd und Helenens Anklage ihrer Stiefmutter zum Schlusse des zweiten, Helenens Liebeserklärung zum Schlusse des dritten, das Eintreten der Wehen zum Schlusse des vierten Aktes! Den fünften Akt möchte ich sogar durchaus theatralisch, als eine Häufung stärkster Effekte ohne innere Notwendigkeit bezeichnen, hier erkennen wir klar, wie weit das Stück unter einer echten Tragödie bleibt. Wenigstens Helenens Schicksal will der Dichter doch unzweifelhaft als tragisch angesehen wissen, und ihre Lage erscheint immerhin schrecklich. Aber eine Tragödie kann aus dem Verhältnis zu einem Menschen

Digitized by Google

wie Loth im Grunde nicht hervorgehen, und ebensowenig aus dem Witzdorfer Sumpfe überhaupt, falls eben Helene, wie das der Dichter doch selbst überzeugend dartut, gesund ist. Ist sie das, so müssen wir darauf beharren, daß sie noch im letzten Augenblicke fähig und durch nichts gehindert ist, ihr Los selbst in die Hand zu nehmen, sich zu retten; ihr Untergang erscheint dann als Willkür und Grausamkeit des Dichters, nicht als ehernes Schicksal, und die ganze Angstatmosphäre des letzten Aktes, mag sie noch so vortrefflich gegeben sein, als ein geschicktes Kunstmittel, uns die tragische Stimmung, die aus wahrhaft tragischen Verhältnissen mit Naturnotwendigkeit aufquillt, vorzutäuschen.

Nun trägt das Stück allerdings die Aufschrift „soziales" Drama, und als solches beansprucht es natürlich nicht mehr zu sein, als die Darstellung wirklicher Verhältnisse, in denen ja gemeinhin nicht rein tragische Gesetze walten, sondern Willkürlichkeiten und Unbegreiflichkeiten auch ihre Rolle spielen. Wiederum verlangten wir aber auch beim sozialen Drama, beim Drama überhaupt, eine bestimmte Gesetzmäßigkeit, eine klar hervortretende typische Bedeutung der Menschen und der Dinge, und diese fehlt bei „Vor Sonnenaufgang" leider vollständig. Die Witzdorfer Zustände wird man als in Wirklichkeit vorhanden, wenn auch stark ins Schwarze gemalt, ins Reinbrutale übertrieben, gelten lassen können, aber Witzdorf ist eben doch eine Ausnahme in unseren deutschen Verhältnissen, und für unsere sozialen Zustände nicht typisch. Sollen etwa die Witzdorfer Kohlenbauern Vertreter des Kapitalismus sein? Es sind doch ganz einfach nur soziale Mißgeburten, denen der notwendige und von niemandem zu bedauernde Untergang auf der Stirn geschrieben steht. Die Lage der Bergleute, die im Gegensatz zu der der Bauern zu zeigen gewesen wäre, wird nur hier und da berührt, Hoffmann tritt nicht als Unternehmer und Arbeiterschinder, Loth nicht wirklich als sozia-

Digitized by Google

listischer Agitator auf, kurz, es bleibt doch im Grunde bei einer Familiengeschichte; seinem Kern nach stellt das Werk nur ein ganz individuelles Schicksal, eben das Helenens, dar, und vermag dies, wie gesagt, nicht einmal in die tragische Sphäre zu erheben. So trägt das Stück den Titel „soziales Drama" mit Unrecht, es ist zuletzt weiter nichts, als eine ziemlich unmotivierte Übertragung der Atmosphäre der „Macht der Finsternis" (nebenbei gesagt, eines unendlich viel mehr typischen Werkes) aufs deutsche Leben, auch insofern schon unglücklich, als es zwei in Wirklichkeit ziemlich getrennte Welten, die der bäuerischen Protzen und die der akademisch gebildeten radikalen Schwärmer äußerlich zusammenschweißt. Wenn aber nicht als soziales Drama, so kann man „Vor Sonnenaufgang" doch als vollgültiges Tendenzdrama bezeichnen: der Kampf gegen den Alkoholismus wird kräftig genug, nicht bloß mit Reden und Diskussionen im Stück, sondern durch die dramatische Handlung selbst geführt, ~~ja, man könnte ruhig behaupten,~~ daß Hauptmann selber, Doktrinär wie ~~sein~~ Alfred Loth, die Tendenz des Stückes zur Hauptsache gemacht und es dadurch als Ganzes künstlerisch zugrunde gerichtet habe, wenn nicht eben sein Talent vor allem als eines der Kleinschilderung erschiene, das, ~~um~~ große Werke zustande zu bringen, der Tendenz als innern Halts geradezu bedurfte. Ähnlich hat einst Lenz die Tendenz in seinem „Hofmeister" benutzt, und mit diesem Stücke zeigt denn „Vor Sonnenaufgang" eine große Verwandtschaft, worüber später noch mehr zu sagen. Wie man aber dazu kommen konnte, Hauptmanns Werk mit Schillers „Räubern" zu vergleichen, begreift sich schwer. Mögen diese zunächst auch ein Familiendrama sein und mit der Räuberidee auf den Boden der Ausnahmefälle treten, etwas anderes ist es doch, aus Verzweiflung und wildrevolutionärem Trotz den Umsturz der Gesellschaft oder doch die Rache für ihre Verbrechen zu übernehmen, etwas anderes, Broschüren gegen

Digitized by Google

den Alkohol ins Feld zu führen („Haben Sie Bunge gelesen?") und in doktrinärer Verbissenheit oder moralischer Feigheit ein unschuldiges Wesen in den Tod zu treiben! Überhaupt ist „Vor Sonnenaufgang", gegen die „Räuber" gehalten, unglaublich blaß, zahm und philiströs. Noch immer gilt Otto Ludwigs Wort von den „Räubern": „Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach sind, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint." Um Leidenschaft darzustellen, muß man sie wohl haben. Wer aber keine Leidenschaft hat, ist auch kein echter Dramatiker.

Dennoch hat „Vor Sonnenaufgang" seine Vorzüge und demgemäß seine Bedeutung. So kraß die in dem Stück dargestellten Zustände und Vorgänge immerhin sind, eine bestimmte äußere und innere Wahrheit ist ihnen nicht abzustreiten, so wenig die Charaktere im ganzen zusammengehen, es fehlt nicht an lebensvollen Zügen. Im allgemeinen kann man sagen, daß bei allem Doktrinarismus doch eine so energische Vergegenständlichung des Milieus in der deutschen Literatur seit dem Aufkommen des theoretischen Naturalismus noch nicht dagewesen war — der ältere natürliche Naturalismus Jeremias Gotthelfs freilich hat in dieser Beziehung Höheres geleistet. Mit „Vor Sonnenaufgang" hat sich dann der deutsche Naturalismus der Form des Dramas bemächtigt, hat sie zwar zunächst gemißbraucht und nicht etwa schon, wie man wohl behauptet, eine neue dramatische Form geschaffen, da hier im ganzen doch noch die auf französischer Grundlage ruhende Ibsensche Weise maßgebend ist (das beweist u. a. der Umstand, daß Loth so lange im Dunkeln tappen muß), aber doch eine solche angebahnt. Namentlich die Darstellung des Lebens auf dem Hofe des Bauern Krause fällt aus dem Ibsenschen Schema heraus und mag als Keim des späteren wahrhaft naturalistischen Dramas betrachtet werden. Daß endlich der von Holz-Schlaf geschaffene natura-

Digitized by Google

listische Dialog hier zum erstenmal mit relativer Meisterschaft angewandt wird, ist ein weiteres nicht unwichtiges literarisches Moment. Mag man immer über die Mätzchen, die Hauptmann (er hat eine sonderbare Neigung dazu) zu naturalistischen Zwecken anbringt, lachen, es ist andererseits nicht zu übersehen, daß eine Gegenwirkung gegen das reine Literaturdrama sowohl wie gegen das gemeine Bühnenstück bei uns nötig war, u. a. schon gegen die schreckliche Buchsprache, und daß sie hier nicht ohne künstlerische Fähigkeit und Fertigkeit zum ersten Male geleistet wurde. Auch die Tendenz des Dramas soll Hauptmann nicht bloß als Fehler angerechnet werden, auch sie trug, wie der Naturalismus, dazu bei, der deutschen Dichtung den Zusammenhang mit dem Leben wieder zu verschaffen. Daß ich die soziale Reformatorenpose der jungen Dichter, die auch Hauptmann lange genug eingenommen hat, darum nicht weniger unangenehm empfinde, brauche ich kaum zu sagen, aber so ohne weiteres sind auch die Kampf- und Anklagestücke nicht zu verurteilen. Alles in allem ist „Vor Sonnenaufgang" sicher ein Sturm- und Drangdrama, freilich ohne den gewöhnlichen Schwung dieser Gattung, doktrinär, hier und da schon manieriert, aber doch auch wieder ehrlich und bei gesuchter Brutalität nicht ohne wirkliche Kraft. Die dichterische Persönlichkeit Hauptmanns, seine bis dahin erreichte Reife offenbart es ganz deutlich: Wenn Zola und Ibsen bei einer der Unterhaltungen als Nichtkünstler, ihre Werke als bloße Medizin hingestellt werden, wenn Felix Dahns „Kampf um Rom" als Lektüre empfohlen, „Werther" als solche verdammt wird, so kann man nicht umhin, das Selbstbewußtsein und die Superklugheit des jungen Autors zu belächeln; wiederum imponieren aber seine Energie, die es beinahe fertig bringt, die noch vorhandene Unreife zu verdecken und vor allem sein immenses Talent der Beobachtung und Detaildarstellung, in dem wir seinen eigensten Vorzug zu erkennen glauben.

Digitized by Google

Das Friedensfest

Gerhart Hauptmanns zweites Drama, die „Bühnendichtung" „Das Friedensfest" mit dem Untertitel „eine Familienkatastrophe" wurde zuerst im Anfang des Jahres 1890 durch die Zeitschrift „Freie Bühne" veröffentlicht. Aufgeführt wurde es von der Freien Bühne am 1. Juni 1890. Das Buch (April 1890) ist „dem Dichter Theodor Fontane ehrfurchtsvoll zugeeignet" und trägt auf dem Titelblatt ein Motto aus Lessings „Abhandlungen über die Fabel (I, Batteux): „Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt usw. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewußt wären. — Ernsthafter sie zu widerlegen, würde eine unnütze Mühe sein."

Die handelnden Menschen dieser Bühnendichtung sind Dr. med. Fritz Scholz, 68 Jahre alt, Minna Scholz, dessen Ehefrau, 46 Jahre alt, Auguste, 29 Jahre alt, Robert, 28 Jahre alt, Wilhelm, 26 Jahre alt, deren Kinder, Frau Marie Buchner, 42 Jahre alt, Ida, ihre Tochter, 20 Jahre alt, Friebe, Hausknecht, 50 Jahre alt; die Vorgänge spielen sich ab an einem Weihnachtsabend der achtziger Jahre in einem einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner (Mark Brandenburg). Noch mehr als „Vor Sonnenaufgang" ist

Digitized by Google

dieses Drama mit beschreibenden Partien durchsetzt, die drei Akte heißen einfach „Vorgänge", die Szeneneinteilung fehlt wieder, und der Schauplatz bleibt immer dieselbe hohe, geräumige, weißgetünchte Halle des Landhauses. Eine Inhaltsangabe des Stückes ist, da es in der Tat als so etwas wie Folgen von Gedanken, wo eine die andere aufhebt, erscheint, sehr schwer zu geben; dennoch muß es versucht werden.

Wir sehen im ersten Vorgang Frau Scholz und Frau Buchner, unter Beihilfe des Hausknechts Friebe, mit Weihnachtsvorbereitungen beschäftigt; es wird ein Tannenbaum aufgestellt. Zu ihnen kommt aufgeregt Auguste, wie wir bald erfahren, von einer Weihnachtsbescherung zurück, und fängt mit der Mutter einen gelinden Zank an, weil diese ihr nicht Friebe zum Abholen geschickt hat. Frau Buchner beruhigt, schlägt den beiden das „Du" vor (Umarmung und Kuß) und erkundigt sich nach der Bescherung. Dann hört man hinter der Szene singen, eine helle, schöne Frauenstimme, Ida tritt ein und bringt einige Gegenstände zur Bescherung, u. a. eine Börse. Auguste mäkelt daran. Frau Scholz vertieft sich in Jugenderinnerungen: „Kein Weihnachten ohne Baum — Mei Mann, der aß nicht mal mittags mit uns zusammen." Wieder ein Zank zwischen Frau Scholz und Auguste, die wütend fortrennt; Ida folgt ihr, um sie zu versöhnen. In dem Gespräch der zurückbleibenden Frauen taucht nun Wilhelm auf. Wir hören, daß er Musiker ist, jetzt gut, dick und gesund aussieht, daß er seiner Mutter, die ihm die Anfangsgründe der Musik beigebracht, nun schon sechs Jahre lang nicht geschrieben hat, aber doch jetzt, auf Idas Veranlassung, kommen will. Ida ist nämlich seine Verlobte. Als Klavierlehrer ist er, wie Frau Buchner erzählt, in deren Haus gekommen, anfänglich nur zu den Stunden, dann aber nach einem halben Jahre der Zurückhaltung Tag für Tag, bis die Verlobung

Digitized by Google

eintrat. Aber so großen Einfluß die Frauen auch auf ihn gewonnen haben, in eine bestimmte Geschichte mit seinem Vater hat er sie noch nicht eingeweiht, so sehr er darunter leidet. Frau Scholz spricht sich dunkel über diese Geschichte aus: „Die Hand, die sich gegen den eigenen Vater erhebt, aus dem Grabe wachsen solche Hände. — Mein Mann ging aus dem Hause, noch am selbigen Tage, und eine halbe Stunde später auch Wilhelm." Auch sonst deutet sie allerlei an: „Es sind Klüfte, richtige tiefe Klüfte zwischen uns Familienmitgliedern." An eine Ausgleichung, ja, an das Glück des Brautpaares glaubt sie nicht. In diese Auseinandersetzung schneit nun plötzlich statt Wilhelms, den man erwartet, nach sechs Jahren, gänzlich unerwartet — der alte Dr. Scholz herein. Seine Frau — Frau Buchner ist fortgeeilt, um Ida zu benachrichtigen, daß Wilhelm da sei — schaut ihn wie eine überirdische Erscheinung an, umhalst ihn dann aber doch, Auguste sieht den Vater und fährt zurück, Scholz tut, als ob nie etwas vorgefallen, ruft nach Friebe, sucht seine Frau, die ihn mit ihrem Kummer belästigt, sanft abzuschütteln, führt aber zu gleicher Zeit Reden, die den Verdacht aufkommen lassen, daß er an Verfolgungswahnsinn leidet. Als er auf sein Zimmer gegangen ist, kommt Frau Buchner wieder, Frau Scholz macht eine Bemerkung, daß ihr Mann „gelebt" habe, zu Auguste äußert sie, daß er wohl mit seinem Gelde alle geworden — „da könnten wir nur gleich betteln gehen" —, Frau Buchner und Ida freuen sich, Wilhelms wegen, daß der Vater da ist. Nun erscheint Robert, der sich, wie wir schon vorhin erfahren haben, sonst nicht viel um die Mutter kümmert, aber sie doch regelmäßig zu Weihnachten besucht. Er führt sich mit der Bemerkung ein: „Es wird ungemütlich bei dir, Mutter", und gerät sofort mit Auguste in einen scharfen Zank, bei dem Auguste Ausdrücke wie „empörend, schamlos" gebraucht, die Robert ruhig auf sich sitzen läßt, ja, mit

Digitized by Google

Wohlgefallen aufnimmt. Er erklärt sich als Produkt der Narrheit seines Vaters, Frau Buchner, zuerst „gleichsam betäubt", merkt doch allmählich, was für einem Menschen sie sich gegenüber befindet, aber sie fühlt sich im Dienste einer bestimmten Sache, die sie durchführen will. Auch weiter (Friebe schleppt inzwischen drei Flaschen Rotwein, eine Flasche Kognak und eine Portion schwerer Zigarren zu dem Doktor hinauf) spricht sich Robert über die Verhältnisse im Hause Scholz aus und wundert sich, daß Frau Buchner noch nicht ans Abreisen denke. Er erzählt mit brutalem Ton, daß sich sein Vater und seine Mutter in Gegenwart wildfremder Menschen derart in die Haare gerieten, daß die Fetzen flogen; er gibt auch eine Erklärung, wie das so gekommen: „Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in diesen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter, unternehmender Geist. Ein Mann, der noch eben die weittragendsten Projekte schmiedete, tut sich mit einer Frau zusammen, die noch vor einigen Jahren fest überzeugt war, man könne Amerika als Stern am Himmel sehen . . . Na, und danach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gärender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben. Haarsträubend! Liebe — keine Spur! Gegenseitiges Verständnis — Achtung — nicht Rühran — und dies das Beet, auf dem wir Kinder gewachsen sind." Weiter heißt es: „Wir sind alle von Grund aus verpfuscht. Verpfuscht in der Anlage, verpfuscht vollends in der Erziehung. Da ist nichts mehr zu machen." Mit Wilhelm erklärt Robert nicht zu tangieren: „Ich habe nichts gegen ihn, wenn ich ihn nicht sehe. Sehe ich ihn aber, dann geht alle meine Überlegung zum Teufel, dann sehe ich nur eben den Menschen, der meinem Vater — nicht seinem, sondern meinem Vater — ins Gesicht ge-

Digitized by Google

schlagen hat." Jetzt kennt denn Frau Buchner — Ida ist Wilhelm entgegen — Wilhelms Schuld und geht mit dem alten Scholz zu reden, Frau Scholz äußert gegen Robert ihre Furcht, daß sie nun wieder werde parieren und sich wegen einiger Vernachlässigungen „runterlumpen" lassen müssen. Darauf erscheint Wilhelm wirklich, von Ida begleitet. Er ist befangen, erschüttert, mehr und mehr packt ihn unter den fürchterlichsten Erinnerungen die Angst: „Man hat mir hier mein Leben gegeben, und hier hat man mir dasselbe Leben, fast möchte ich sagen, systematisch verdorben, bis es mich anwiderte, bis ich daran trug, schleppte, darunter keuchte wie ein Lasttier, mich damit verkroch, vergrub, versteckte, was weiß ich, aber man leidet namenlos." Schon bereut er die Heimkehr, da kommt Frau Buchner und berichtet, daß sein Vater da sei; er wankt, taumelt wie ein Blödsinniger und will fort, aber Frau Buchner beschwört ihn zu bleiben, sich vor seinem „armen" Vater zu erniedrigen: „Seine Knie müssen Sie umklammern, und wenn er Sie mit den Füßen tritt, wehren Sie sich nicht." Und Wilhelm bleibt: „Vielleicht gelingt es mir dennoch."

Der zweite Vorgang zeigt die ganze Familie — noch ohne den Vater — im Seitengemach beim Mahle vereint. In der Halle erwartet Wilhelm diesen, im Gespräch mit Ida. Er ist noch immer in der größten Aufregung und sieht Gespenster — sein Bruder droht ihm seiner Ansicht nach damit, Ida über alles aufzuklären, aber er selbst will ganz offen gegen sie sein. Wenn sie ihn ganz kenne und dann noch lieben könne, dann werde etwas in ihn kommen, etwas Mutiges, Stolzes . . . Dann gibt er wieder Aufklärungen über sein Jugendleben und den Vater: „Bis er die Mutter nahm, hatte er einsam gelebt, und so wurde es bald wieder; er führte sein einsames Sonderlingsleben weiter. Mit einem Male verfiel er auf uns, Robert und mich — um Auguste hat er sich nie bekümmert. Volle zehn

Digitized by Google

Stunden hockten wir über Büchern. Mochte die Sonne noch so hell zum Fenster reinscheinen, für uns war es dann Nacht." Er erzählt weiter, wie Robert und er fortgelaufen, aber von Friebe wieder hinauf getragen worden seien, wie er sich gewehrt — bis der Vater sie zuletzt zu hassen anfing, ihr Anblick ihm ekelhaft wurde. Und dann soll er die Absicht gehabt haben, sie total verkommen zu lassen: „Fünf Jahre lang waren wir im verwegensten Sinne des Wortes uns selbst überlassen, Banditen und Tagediebe waren wir. Ich hatte noch etwas, ich verfiel auf die Musik, Robert hatte nichts. Aber wir verfielen auch noch auf ganz andere Dinge, die wir wohl kaum jemals verwinden werden. Schließlich schlug Vater wohl das Gewissen. Es gab fürchterliche Szenen mit Mutter. Am Ende wurden wir doch aufgepackt und in einer Anstalt untergebracht. Und als ich mich an das Sklavenleben dort nicht mehr gewöhnen konnte und davonlief, ließ er mich einfangen und nach Hamburg schaffen; der Taugenichts lief natürlich wieder davon. Ich ließ Eltern Eltern sein und hungerte und darbte mich auf meine eigene Faust durch die Welt. Robert hat ungefähr die gleiche Karriere hinter sich. Aber Taugenichtse sind wir deshalb in Vaters Augen doch geblieben. — Später war ich einmal so naiv, eine Unterstützung von ihm zu fordern — nicht zu bitten! Ich wollte das Konservatorium besuchen. Da schrieb er mir auf einer offenen Postkarte zurück: Werde Schuster! Auf diese Weise, Ida, sind wir so eine Art self made men, aber wir sind nicht besonders stolz darauf." Ida wird durch diese Erzählung fast froh erregt, sie hofft, ihrem Wilhelm alles, was er entbehrt hat, ersetzen zu können. Aber das schlimmste Geständnis folgt noch: Später kommt Wilhelm einmal mit einem flüchtigen Bekannten, einem Musiker, besuchsweise zu seiner Mutter. Sie spielt eine Woche lang täglich mit diesem vierhändig, da schreien ihr am Ende der Woche die Dienstboten ins Gesicht, daß sie

Digitized by Google

ein schlechtes Verhältnis mit dem Musiker habe, und Wilhelm stellt fest, daß es der Vater selbst ist, der die gemeine Verdächtigung verbreitet. Er stürmt in des Vaters Zimmer: „Und da hab' ich ihn buchstäblich mit diesen beiden Händen abgestraft." Bleich und erschüttert starrt Ida einige Augenblicke auf Wilhelm hin, dann küßte sie still weinend seine Stirn. Und nun ist Wilhelm stark genug, sich vor seinem Vater zu demütigen. Ida geht, der Alte kommt, nach einem letzten Seelenkampf bricht Wilhelm, die Hände gefaltet, zu seinen Füßen nieder. Und der Vater, dessen Blick zuerst Schreck, Haß und Verachtung ausdrückt, gerät ins Staunen, in Mitgefühl und Bestürzung. Endlich bricht er aus: „Junge, mein lieber Junge!" Wilhelm stammelt: „Ich bin an dir zum Verbrecher . . ." „Vergeben und Vergessen" ist die Antwort, Wilhelm wird ohnmächtig. Die Familie versammelt sich um ihn, und nachdem man sich überzeugt hat, daß er lebt, tritt die allgemeine Versöhnung ein, dann bleibt Robert allein bei dem noch angegriffenen Wilhelm zurück. Die beiden sprechen sich aus, sie kommen zu der Einsicht, daß sie den Alten doch nicht gekannt haben, und Robert entschuldigt sich, daß er Wilhelm, dem er den Abschluß einer Verlobung zunächst verübelt, gekränkt habe. Doch verspottet sich Robert sofort seiner weichen Regungen halber. Wilhelm ist ganz glücklich und fühlt seine Kraft. „Verlaß dich drauf," sagt er zu der inzwischen zurückgekehrten Ida, „ich erreiche es nun doch, ich werd's ihm zeigen, was der Taugenichts kann, ich werde Vater den Beweis liefern. Ich werde ihm beweisen, daß etwas in mir lebt, eine Kraft, eine Kunst, vor der sie sich beugen sollen . . . Die starrsten Köpfe werden sich beugen, ich fühl's." Nach einigen unwichtigen Zwischenszenen (doch macht Friebe Frau Scholz darauf aufmerksam, daß es der Doktor unmöglich lange mehr machen könne) wird dann der Weihnachtsbaum angezündet, Ida teilt ihre Geschenke aus — Robert aber

Digitized by Google

weist das seinige zurück, was den Zank allmählich wieder in Gang bringt. Er lodert, durch Roberts Schuld, während Ida nebenan „Ihr Kinderlein kommet" zum Klavier singt, heftiger auf, auch Wilhelm greift ein, endlich der Vater. Auguste soll sich entfernen, Robert das Haus verlassen, die Mutter stemmt sich dagegen, und nun will der Alte gehen: „Dir und deiner Mutter weich' ich." Wilhelm steht zum Vater, aber als er ihn liebevoll faßt, da bricht der Verfolgungswahnsinn über den Doktor herein; er fleht wie ein kleines Kind: „Ach schlag mich nicht!" und bricht zusammen.

Im dritten Vorgang wird uns durch ein Gespräch Roberts mit der Mutter der Charakter dieser Frau einigermaßen klar. „Seit die Buchners hier sind, is's wieder mal reen verdreht, alles," bringt sie weinerlich vor, schimpft auf Friebe, daß er sie nicht zu ihrem Mann lassen will (den Ida pflegt) und jammert über ihr Los. Robert sagt ihr geradezu, was sie an dem Vater verschuldet hat, daß sie kein Verständnis für ihn gehabt habe; sie erklärt, ein gutes Gewissen zu haben. Auch auf Geldgeschichten der Vergangenheit, die die Ehe mit zerrüttet haben, fällt ein Licht. Wilhelm sitzt währenddessen in trostloser Grübelei versunken da. Ihm erklärt dann Frau Buchner, daß sie, nun sie die Verhältnisse des Hauses Scholz kenne, den Glauben verloren habe und um die Zukunft ihrer Tochter bange. Wilhelm soll ihr beweisen, daß sie unnütz Furcht und Sorge hat, aber der wirft ihr vor, daß sie ihn in das Elternhaus zurückgeführt hat. Frau Buchner gesteht, daß sie vor allem an Wilhelms Glück gedacht habe — was Worte nicht sagen, sagt ein Blick. Schamhaft zieht sie sich nach diesem Geständnisse zurück. Nun kommt Ida wieder, aber auch sie ist nicht imstande, Wilhelm von seinen finsteren Vorstellungen abzubringen; er denkt an Selbstmord. Ein Gespräch mit Robert, der abreisen will und nun wieder an Wilhelms

Digitized by Google

Glück zu zweifeln vorgibt — aus Neid, wie Wilhelm behauptet, dem Eindruck nach mit Recht — bringt ihn zu dem Entschluß, Ida aufzugeben. Es steigt einem sogar die Vermutung auf, daß er an Verfolgungswahnsinn leidet, wie der Vater („Ich bin das Opfer eines Komplotts. Ihr habt euch gegen mich verschworen, ihr wollt mich abtun, wollt mich endgültig abtun"). Wilhelm teilt Ida seinen Entschluß mit, zu verzichten, da er eine Wiederholung der elterlichen Ehe fürchtet, sie aber läßt ihn nicht, obwohl er ihr mitteilt, daß er „ihr Geschlecht in andern geschändet, ein Verworfener sei", ja, sie bittet ihn, seine Hand nicht von ihr zu ziehen. Da dringt das Geschrei der Frau Scholz herein: „Mein guter lieber Mann stirbt", Auguste wendet sich gegen Wilhelm: „Wer trägt nun die Schuld?" Aber von Ida beschwichtigt, schreitet dieser aufrecht und gefaßt in das Sterbezimmer seines Vaters.

Das „Friedensfest" hat bei weitem keine so starke Wirkung geübt wie „Vor Sonnenaufgang" — die Ursachen liegen auf der Hand. Zunächst war es eben kein Erstlingswerk mehr, das Publikum war nun schon an Hauptmanns Darstellungsart gewöhnt, und bekanntlich bringen gerade die zweiten Stücke meist eine Enttäuschung, sowohl wenn sie sich auf der eingeschlagenen Bahn fortbewegen, als auch wenn sie eine neue Bahn einzuschlagen versuchen. Dann waren aber auch die im „Friedensfest" geschilderten Vorgänge ihrer Natur nach lange nicht so aufregend wie die des ersten Dramas, das eigentlich Empörende, an dem es nicht fehlt, liegt doch weit zurück, wird bloß erzählt, wir wohnen nur der Schlußkatastrophe bei, die ja auch noch genug Häßliches zutage fördert, aber doch nichts geradezu Brutales vorführt; auch ist ein sogenannter guter Ausgang gegeben. Vor allem aber ist das „Friedensfest", wie es der Nebentitel „Eine Familienkatastrophe" andeutet, in der Tat ein reines Familienstück, ohne jeden bemerkbaren Zusammen-

Digitized by Google

hang mit den sozialen Verhältnissen (den Hauptmanns Anhänger immerhin prätendieren mochten), und so konnten die Leidenschaften der Zeit durch das Stück nicht wachgerufen werden, zumal dies auch unbedingt sofort einen viel ungesunderen und gezwungeneren Eindruck hervorbringen mußte, als „Vor Sonnenaufgang", das unmittelbare Leben und die Wucht der Tatsachen in weit höherem Maße vermissen ließ.

Das Patenstück dieses zweiten Dramas Hauptmanns sind ohne Zweifel Ibsens „Gespenster", in zweiter Reihe dann Strindbergs „Vater", und die im Publikum allgemein verbreitete Bekanntschaft mit diesen älteren Stücken schwächte natürlich ebenfalls den Eindruck des neuen Stückes, um so mehr, als Hauptmann seine Vorbilder zu übertrumpfen sucht. Mochte „Vor Sonnenaufgang" auch von der „Macht der Finsternis" suggeriert sein, es erwuchs wenigstens augenscheinlich aus vom Dichter durchlebten Verhältnissen; seine Familienkatastrophe dagegen erscheint lediglich nach Ibsen konstruiert, selbst wenn, was ja nicht ausgeschlossen ist, ihr einige wirkliche Erfahrungen und Beobachtungen (einzelne Stimmungen Wilhelms, „Ich werde beweisen, daß etwas in mir lebt, eine Kraft, eine Kunst, vor der sie sich beugen sollen", können wohl Hauptmanns Leben entstammen, auch hat er ja in Erkner gewohnt) zugrunde liegen sollten; sie gehört zu den Werken, in denen der Dichter mit allen Mitteln das Publikum in einen bestimmten Bannkreis zu zwingen versucht, darüber aber den Boden der Kunst völlig verliert und in das Gebiet der hypnotischen Experimente, ja, der gewöhnlichen Gespenstergeschichten gerät. Konnte man „Vor Sonnenaufgang" noch ein Sturm- und Drangdrama nennen, so muß man hier an die Schicksalsdramen erinnern. Wohl wird im „Friedensfest" das Grausen nicht so äußerlich, aber doch virtuosenhaft erzeugt, die Vererbung tritt hier mit der nämlichen Willkür wie dort das sogenannte Schicksal

Digitized by Google

auf. Da ich nicht Arzt bin, muß ich es unterlassen, die psychiatrischen Voraussetzungen des Dramas ins Auge zu fassen, wie ich mich ja auch bei „Vor Sonnenaufgang" um die wissenschaftliche Begründung der Behauptungen über den Alkoholismus nicht gekümmert habe — es haben Mediziner versichert, daß es um das Wissenschaftliche bei Ibsen wie bei Hauptmann gleich schwach stehe —, aber es genügt schon, das rein Menschliche und Künstlerische des Stückes zu betrachten, um seinen Unwert darzutun.

Hauptmanns „Friedensfest" ist eines jener Dramen, die, einem letzten Akt vergleichbar, nur die Katastrophe bringen, in denen der größte Teil des Geschehens und gar erst die Ursachen des Geschehens, das Werden der Menschen in die Vergangenheit verlegt sind und uns also zum Teil durch Erzählung nahegebracht, zum Teil aus dem Gewordenen der Charaktere und Zustände geschlossen werden müssen. Es ist dies eine äußerst schwierige Form, die aber doch hin und wieder mit Meisterschaft ausgefüllt worden ist, beispielsweise von Hebbel in der „Maria Magdalene". Hauptmann ist es nicht einmal gelungen, auch nur die Vorgeschichte, das, was sich wirklich erzählen läßt, hinreichend klar hinzustellen. Nachdem er in „Vor Sonnenaufgang" die Ehefrage theoretisch ventiliert hatte, schritt er nun im „Friedensfest" dazu fort, eine unglückliche Ehe und ihre Folgen darzustellen, die Ehe zwischen einem vierzigjährigen gebildeten Mann und einem sechzehnjährigen ungebildeten Mädchen bildet den Ausgangspunkt seiner Konflikte. Aber wir gelangen nicht zu der Überzeugung, daß diese Ehe mit Notwendigkeit unglücklich ausfallen, und vor allem glauben wir nicht, daß aus dem Unglück der Ehe mit Notwendigkeit die sittliche Verwahrlosung der Kinder hervorgehen mußte. Doktor Scholz soll ein vielseitig gebildeter, lebenserfahrener Mann sein, und er erweist in dem Stücke selbst, daß er Herz hat, seiner Frau wird zwar Ungebildetheit

Digitized by Google

nachgesagt, doch wird auch ihre Liebe zur Musik, also etwas „Höheres" an ihr hervorgehoben, und ihre Liebe zu ihren Kindern ist auf alle Fälle unbestreitbar — so bleibt außer dem Altersunterschied, auf den man nur Wert legen könnte, wenn er zugleich einen großen Unterschied an Lebenskraft bedeutete, eigentlich nur das einsame Leben in der Villa bei Erkner (wozu gar noch die Erwähnung einer Praxis des Doktors in Widerspruch tritt) als Ursache der Verunglückung der Ehe übrig. Freilich, wenn man Frau Scholz in bestimmten Szenen des Stückes betrachtet, dann möchte man rückschließend einen von vornherein unverträglichen Charakter annehmen; dennoch darf man nicht übersehen, daß ein sechzehnjähriges Mädchen unter dem Einfluß eines in seiner Art sogar bedeutenden Mannes, der doch wenigstens drei Jahre intim mit ihr zusammengelebt haben muß, noch alles werden kann, ferner, daß die Schwächen der Frau Scholz doch im allgemeinen die der Frauennatur überhaupt sind, daß sie eine bewußte Heuchlerin auch jetzt noch nicht ist, und gelegentlich noch gute Seiten offenbart. Gesetzt aber auch, sie wäre von Anfang an die nicht schlechte, aber durchaus gewöhnliche Natur gewesen, die zu heben auch dem bedeutendsten Manne — ja, diesem erst recht — unmöglich ist, mußte Dr. Scholz deshalb der Sonderling, der Tyrann seiner Kinder werden, hätte sich nicht doch ein vernünftiger modus vivendi finden lassen? Ich antworte darauf ganz unbedenklich mit Ja; mochte Scholz selbst früher den Sonderling gespielt haben, Ehe, Kindersegen, die realen Verhältnisse fallen meiner Ansicht nach stets ganz anders ins Gewicht als bestimmte Neigungen, solange wenigstens Herz und Verstand gesund sind. Hauptmann scheint mir auch die Schwäche seiner Position gefühlt zu haben; er versteckt sich viel zu oft hinter die Phrase vom „Verständnis", als ob es in der Ehe wesentlich auf das intellektuelle Gleichgewicht ankomme, er bringt gelegentlich allerlei be-

Digitized by Google

denkliche Nebenmotive, den Idealismus des Doktors z. B., der ihn 1848 auf die Barrikaden geführt hat. Ja, so ein rechter Idealismus, der ist überhaupt nicht totzukriegen, selbst durch die unglücklichste Ehe nicht, und wie man gar die Verwahrlosung der Kinder bei diesem Idealismus, bei der großen Welterfahrung, bei dem guten Herzen des Doktors erklären soll, ist mir völlig unerfindlich. Es hat wenig Zweck, auf künstlerischem Gebiet Wahrscheinlichkeitsrechnung zu treiben; wo man sich jedoch dazu getrieben fühlt, kann man immer annehmen, daß man es mit einem bedenklichen Werke zu tun hat. Hier beim „Friedensfest" bleibt zuletzt immer wieder das einsame Wohnen bei Erkner als die letzte Ursache des Unglücks der Familie Scholz übrig — die „Vererbung" setzt ja erst bei den Kindern ein —, und man wird mir zugeben, daß es doch immerhin sehr mißlich ist, darauf eine solche Familienkatastrophe zu erbauen; die nahe Verwandtschaft mit den Schicksalsdramen zeigt sich da evident. Für uns wesentlicher ist aber die Erkenntnis, daß Hauptmanns Stärke das Motivieren seiner Handlung und weiterhin auch des Werdens seiner Menschen eben nicht ist — wir haben das zum Teil schon bei „Vor Sonnenaufgang" gesehen und werden es immer wieder finden. Wohl weiß ich, daß jeder Dichter, der Dramatiker vor allem, ein Bestimmtes seiner Charaktere „setzen" muß, daß sich, wie im Leben, hier nicht alles erklären läßt, aber doch haben alle großen Dichter eine starke Scheu gehabt, sich auf Relativitäten einzulassen und ihren tatsächlichen wie psychologischen Unterbau so solide wie möglich errichtet. Hauptmann, so viel er auch konstruiert, bringt selten einen soliden Grund fertig. Das liegt zum Teil wohl an den verzwickten Problemen, die ihm die Zeit aufzwang — die fortdauernde Beschäftigung mit der Ehefrage mag jedoch einen subjektiven Grund haben —, zum größeren Teil aber an der Art seines Talentes, dem die Gesamtanschauung sowohl der einzelnen

Digitized by Google

Charaktere wie auch die tiefere und umfassendere der Zustände unmöglich war.

Das beweist denn nun auch das eigentliche Stück, nicht bloß die Behandlung der Vorgeschichte. Einigermaßen vollständig ausgeführt ist von den auftretenden Personen allein die Mutter, aber man bringt ihr Bild nur mit Mühe zusammen, und es ergeben sich manche Widersprüche, die nicht leicht aufzulösen sind. Zudem hat Hauptmann gerade bei ihr gelegentlich etwas stark aufgetragen, man merkt die Absicht und wird verstimmt, wenn sie z. B. von ihrem Gott redet oder „mein lieber Mann stirbt" jammert. Von Dr. Fritz Scholz erhalten wir auch mit Zuhilfenahme des Berichteten keine klare Anschauung, Robert dagegen ist zwar ganz einseitig und stark forciert, aber in der Totalität eindrucksvoll geschildert, desgleichen Auguste. Wilhelm, der eigentliche „Held" des Stücks, wird uns nicht individuell genug, der Dichter hat ihn viel zu sehr mit Lücken gemalt, die wichtigsten psychologischen Bindeglieder fehlen. Oder können wir nur einen Augenblick glauben, daß ein Mensch, der so viel durchgemacht hat, von jener fürchterlichen Weichheit und Unselbständigkeit ist, die er in manchen, in allen wichtigen Augenblicken zeigt? Können wir bei demselben Menschen, der unzweifelhaft die Grenze des Wahnsinns streift, noch Vertrauen auf eine große künstlerische Zukunft annehmen? Hauptmann läßt die Liebe weniger zu Ida als die von ihr gespendete als das große Rettungsmittel nicht allein, sondern als das, was den ganzen Menschen noch zusammenhält, erscheinen — eine auf jeden Fall sehr bedenkliche Sache, da die Heilung der Seele doch wohl nur von innen kommen kann, also an irgendeine gesunde Stelle Wilhelms anknüpfen müßte, eine solche aber nirgends zu entdecken, der Totaleindruck, den Wilhelm hervorruft, ein ganz hoffnungsloser ist. Gesetzt auch, er könnte die Vergangenheit vollständig von der Seele los werden, er ist Musiker, er will Großes schaffen

Digitized by Google

— wie bald wird ihn bei seiner Natur die Welt, das Irrenhaus verschlungen haben! — Ida trägt Nebenpersonencharakter, nein, sie ist nur ganz negativ gezeichnet, die personifizierte Hingabe — ob ihr der Dichter wohl den kleinen Kopf verliehen hat, um ihr glückliche Beschränktheit anzudeuten? Ihre Mutter ist mehr ausgeführt, eine der Personen Hauptmanns, die ihr Milieu mit sich schleppen — eine im Grunde ganz unleidliche Person (ich bitte wegen dieses Subjektivismus um Verzeihung!), aber wohl zu der Klasse der nützlichen Schwiegermütter gehörend. Ob es nötig war, sie selbst als in Wilhelm verliebt hinzustellen, will ich nicht entscheiden. Hauptmann, so schlecht er sonst oft motiviert, liebt die gesuchten Motive — vielleicht hätte auch die Kindesliebe genügt, den Versöhnungseifer der Frau zu erklären.

Dramatisch steht auch dieses Stück noch auf dem Boden der Ibsenschen Dramen — auch hier ist noch bei sehr willkürlichem Umspringen mit dem Auf- und Abgehen der Personen, an dem der Schutzheilige Lessing, den Hauptmann im Motto angerufen, doch wenig Freude gehabt haben würde, konsequente Steigerung in den einzelnen Akten bis zum wirksamen Abschluß vorhanden, doch ist das naturalistische Detail reicher entwickelt als in „Vor Sonnenaufgang", namentlich auch nach der Seite des stummen Spiels. Schon seiner Art nach viel geschlossener als das erste Drama, erreicht das „Friedensfest" in der Tat die größte Eindringlichkeit des Milieus, nur geht dabei leider die Natur mehr und mehr verloren, das Ganze erscheint trotz vorzüglicher Einzelheiten (das gelegentliche starke Hervortreten des Familiengefühls bei Robert und Auguste trotz ihrer ewigen Zänkereien ist beispielsweise eine solche), wie ich schon sagte, außerordentlich forciert, ja, gemacht. Zum erstenmal unterliegt hier Hauptmann trotz alles Naturalismus deutlich der Antithese, die, im deutschen Wesen eigentlich gar nicht begründet, von den Romanen übernommen, unter dem jüng-

Digitized by Google

sten Deutschland solche Verheerungen angerichtet, u. a. Sudermann ruiniert hat — das ganze Stück ist eigentlich eine Antithese, baut sich in der Hauptsache auf dem Gegensatz der Weihnachtsfeier, des Friedensfestes der Menschheit, zu dem ewigen Krieg aller gegen alle in der Familie Scholz auf; gerade während Ida das Weihnachtslied singt, bricht denn auch der zur Katastrophe führende Streit los. Hier wird man stark an Richard Voß' „Alexandra" erinnert, in der die Weihnachtsfeier zu ähnlicher Kontrastwirkung benutzt wird, wie denn überhaupt Hauptmann der durch und durch ungesunden Voßschen Weise nie so nahe gekommen ist, wie im „Friedensfest", nicht, daß er, wie dieser meist, an das Theater, wohl aber an die gesteigerte Wirkung dachte. Wer das ganze Stück durcharbeitete, würde auch in der Stellung der Personen zueinander, Frau Scholz und Frau Buchner, Robert und Wilhelm, Auguste und Ida, und im einzelnen noch vieles Antithetische entdecken, das Antithetische ist aber immer ein Zeichen, daß ein Werk nicht natürlich entsprungen, nicht in natürlichem Fluß entstanden, sondern berechnet und gequält ist. Das bleibt der Gesamteindruck des Dramas: es gelingt Hauptmann ohne Zweifel, uns in die drückende Atmosphäre seines Werkes hineinzuzwingen, aber sobald wir zur Überlegung kommen, schütteln wir den unheimlichen Eindruck ab und können wohl gar über das Ganze wie über eine Phantasmagorie lachen.

Denn — das ist nun der Kernpunkt — mehr noch als „Vor Sonnenaufgang" fehlt dem „Friedensfest" die typische Bedeutung. Daß man das Stück in keiner Beziehung sozial nennen kann, habe ich schon gesagt und brauche ich nicht näher nachzuweisen, es bietet aber auch so wenig allgemeinmenschliches Interesse, daß wir völlig unbewegt daran vorübergehen können. Gewiß, es ist ein Stück Leid in der Welt, das uns vorgeführt wird, aber eins, des weder unsere Furcht noch unser Mitleid erregt, da wir zu ihm in durchaus keiner

Digitized by Google

Beziehung stehen und stehen dürfen, so lange wir uns als vollberechtigte Mitglieder der menschlichen Gesellschaft angesehen wissen wollen und uns als auf sich selbst gestellte Individuen fühlen. Es gibt Krankenhäuser, es gibt Irrenhäuser auf der Welt — traurig genug, aber für alles bedeutsame Leben wie für alle wahre Kunst gilt das Wort: Lasset die Toten ihre Toten begraben; die ganze Welt ist kein Kranken-, kein Irrenhaus, wenn sie auch manchem in bestimmten Stunden einmal so erscheinen mag. Eben diesen Eindruck sucht die pathologische „Gespenster"-Dramatik dauernd hervorzubringen, und darum ist sie so ungesund von Grund aus und wird lächerlich, sobald sie, wie bei Richard Voß immer, bei Ibsen und Hauptmann bisweilen noch mit rein theatralischen Elementen verquickt erscheint. Das Drama zumal, das unter allen Umständen ein Weltbild geben muß, kann sich vor dem rein Pathologischen nicht genug in acht nehmen. Was die Natur selbst ihrem ganz gewöhnlichen Gange gemäß wieder ins Gleiche bringt, so etwa könnte man den Grundsatz fassen, ist für die Dichtung kein Problem, für das Drama unbrauchbar; Folgen des Alkoholismus, Vererbung in Formen, die den Wahnsinn streifen, alle körperlichen Krankheiten werden nie tragisch empfunden, ja, machen von der Bühne herab nicht einmal traurig, da sie, selbst wenn sie in ihrem Auftreten sozial und psychologisch motiviert werden, doch so natürlich (gemein), so als Lauf der Welt erscheinen, daß wir uns ebenso leicht darüber hinwegsetzen, wie über die Verbrechen und Unglücksfälle, die wir in den Zeitungen lesen. Es mag hart, ja philiströs klingen, aber warum sollen die Bauern von Witzdorf denn nicht möglichst schnell aussterben und die Familie Scholz desgleichen? Hat die Welt, hat irgend ein Mensch irgend ein Interesse an ihrer Erhaltung, ja, nur so viel Interesse an ihnen, daß ihn die Darstellung ihrer äußeren und inneren Zustände irgendwie ergriffe? Ich will gar nicht einmal mit

Digitized by Google

dem Begriff des Menschlich-Bedeutungsvollen kommen, den ein neuerer Ästhetiker der Kunstwissenschaft deduziert hat, ich komme mit dem Begriff des Menschlichen allein — „das sind ja gar keine Menschen mehr", pflegt der Volksmund zu sagen, und ich spreche es ihm hier nach. Nun ist Hauptmann allerdings Dichter und war reif genug, um zu wissen, daß seine Darstellung pathologischer Zustände an und für sich nie einen künstlerisch und menschlich ergreifenden Eindruck erzielen würde, und so wird sie zum (wenn auch keineswegs zum bloßen) Milieu für Helene, für Wilhelm. Helene könnte gerettet werden, an die Möglichkeit der Rettung Wilhelms glauben wir nicht — der Dichter läßt Helene untergehen, Wilhelm sich durcharbeiten. Gut, aber damit setzt er seine Werke völlig zu Abnormitäten herab. Er ist freilich durch den Sturm und Drang und die diesem stets anklebende Sucht, alles auf die Spitze zu treiben, ja nichts „gewöhnlich" erscheinen zu lassen, etwas entschuldigt, dennoch aber auch von persönlicher Willkür nicht freizusprechen. Mehr als einen Platz in dem Geheimkabinett des anatomischen Museums — wenn ich die deutsche Literaturgeschichte einmal mit einem solchen vergleichen darf — hat er durch seine ersten Werke sicher nicht errungen. Das „Friedensfest" darf als sein unglücklichstes Produkt hingestellt werden; an Wahrheit und Natürlichkeit wird es sogar von der „Familie Selicke" der Herren Schlaf und Holz übertroffen, obschon man die bedeutendere Persönlichkeit Hauptmanns nicht verkennt.

Digitized by Google

Einsame Menschen

Mit dem Drama „Einsame Menschen", das am 11. Januar 1891 von der Freien Bühne zuerst aufgeführt wurde, eroberte Hauptmann die Bretter, die die Welt bedeuten. Es ging sofort auf das Deutsche Theater in Berlin über und weiter über eine ganze Anzahl Bühnen, hat sich auch bis auf diesen Tag hier und da erhalten. Die Buchausgabe (März 1891) trägt das Motto: „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben." Äußerlich ist bemerkenswert, daß wir statt „handelnder Menschen" wieder „Personenverzeichnis" lesen, auch finden sich statt der „Vorgänge" wieder Akte, fünf an der Zahl, dagegen fehlt noch die Szeneneinteilung, und der beschreibende Teil ist beibehalten.

Das Stück spielt in einem Landhause zu Friedrichshagen bei Berlin, dessen Garten an den Müggelsee stößt. Das Landhaus ist von Dr. Johannes Vockerat, einem ehemaligen Theologen, gemietet. Es hat soeben die Taufe seines ersten Sohnes stattgefunden, an der seine Eltern und ein Freund Namens Braun, Maler seines Zeichens, teilgenommen haben. Die erste Szene bringt ein Gespräch zwischen der Mutter Vockerats und seiner Frau Käthe, aus dem wir über die Ehe des jungen Paares Schlüsse ziehen

Digitized by Google

können: „Du hast deinen Jungen, du hast deinen Mann, der dich lieb hat. Ihr könnt ohne Sorgen leben. Was willst du denn mehr?" sagt die Mutter, aber der Zustand der jungen Frau ist bedenklich aufgeregt, und von dem Doktor wird gesagt, daß er nicht „ruhig" sei; die alte Frau beklagt sich denn auch über den mangelnden Gottesglauben der jungen Leute. Braun, der dann zu Käthe tritt, macht die Bemerkung, daß Johannes auch während der Taufe auffallend unruhig gewesen sei, so daß er schon befürchtet habe, er werde dem Pastor in die Rede fallen. In der Tat beweist schon das erste Auftreten des Doktors, daß er im höchsten Grade nervös ist; er fährt seine Frau an, sie solle nicht so „zimmtig" tun, er sei kein Menschenfresser, dann klagt er zu Braun über Stiche in der Brust und wirft ihm Pietätlosigkeit (in bezug auf die Taufe) vor. Käthe berichtet, daß er, seit die Sache mit der Taufe schwebe, wieder so reizbar sei, aber er habe eben seinen strenggläubigen Eltern den Schmerz, sein Kind nicht taufen lassen zu wollen, nicht antun können. Der alte Vockerat, der dann mit dem Pastor erscheint, ist wirklich ein Mann, dem der „Glaube" selbstverständlich ist; er befindet sich in dem Zustande großer Rührung und umarmt und küßt seine Kinder in einem fort. Zu dieser Rührung bildet die behäbige Geschäftsmäßigkeit des Pastors einen hübschen Gegensatz. Im Verlauf der Szene bemerkt der Pastor die Bilder Darwins und Häckels an der Wand, letzteres mit einem Autogramm, und Johannes fühlt sich zu dem Bekenntnis veranlaßt, daß er stolz darauf sei, ein Schüler Häckels zu sein. Kurz darauf bereut er das wieder — was könnte ihm daran liegen, dem alten Manne die Wahrheit zu sagen? Sein Gemütszustand wechselt fortwährend, er wirft Braun vor, so bankerott wie er, sei er jedenfalls lange noch nicht, und meint dann wieder, sie seien beide nicht bankerott. Nun erzählt er auch von einer wissenschaftlichen Arbeit, rühmt sich der zwölf Seiten

Digitized by Google

langen Quellenangaben und daß er Dubois-Reymond angreife, und jammert, als Braun und Käthe, eine Vorlesung befürchtend, abwinken: „Wenn nur ein Mensch in der weiten Welt etwas für mich übrig hätte! Es braucht ja nicht viel zu sein. 'n klein bissel guter Wille. 'n klein bissel Verständnis für meine Arbeit." Frau Käthe sucht ihn dadurch, daß sie ihm das schlafende Kind zeigt, auf andere Gedanken zu bringen. In einem Gespräche Johannes' mit seiner Mutter wird wieder die religiöse Frage berührt, die Mutter klagt, daß ihr Sohn keine Religion habe, und bedauert, als er sie abweist und die Verse Goethes: „Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße" rezitiert, daß er nicht Theologe geblieben sei — wegen seiner schönen äußern Gaben. — In diese Familie tritt nun Fräulein Anna Mahr ein, eine Züricher Studentin, aus den Ostseeprovinzen stammend, die den nichtmalenden Maler Braun in Paris kennen gelernt hat und jetzt hier aufsucht. Braun hat ihr von Johannes und Johannes von ihr erzählt, so daß sich eine Anknüpfung unschwer ergibt; Johannes fordert sie auf, den Nachmittag in der Villa zu bleiben, zeigt ihr den Garten und fährt sie auf den See hinaus. Käthe hat, wie sie Braun gesteht, ordentlich Angst vor ihr als einer Gelehrten und jammert über ihre eigene Beschränktheit; auch nach dem Alter des Fräuleins fragt sie. Als man dann zum Taufmahle gehen will, da sind Johannes und Anna noch nicht wieder da, kommen aber gleich. Johannes ist ganz Feuer und Flamme: „Das ist 'n ganz wundervolles Geschöpf!" sagt er zu seiner Frau. „Dieses Wissen, diese Selbständigkeit im Urteil!" Er meint, es sei, da sie in ihren Mitteln beschränkt sei, Pflicht und Schuldigkeit, Anna zu einem längeren Besuch aufzufordern. Käthe widerstrebt leise und muß sich sagen lassen, daß sie von der Mahr noch sehr viel lernen könne; da ist sie denn ganz dafür. Aber als Johannes fort ist, „wird sie gleichsam welk und muß, während sie sich be-

Digitized by Google

müht auf die Veranda zu kommen, Stützpunkte mit den Händen suchen. Es ist etwas in ihr vorgegangen."

Wie der Anfang des zweiten Aktes zeigt, hat sich Anna Mahr sehr rasch bei Vockerats eingelebt. Sie erbittet und erhält die Erlaubnis, die alte Frau Vockerat Mama zu nennen, und rühmt alle Familienmitglieder als „so gute Menschen", während die alte Frau Vockerat sie Johannes' guten Geist heißt und versichert, daß sie sie sehr lieb habe. Auch erzählt sie Anna von Johannes' Jugend: „Ein reines Wunder war es, alles staunte nur so. Mit dreizehn Jahren Sekundaner. Mit siebzehn hatte ers Gymnasium durch — und heut? Heute haben sie ihn fast alle überholt. Heute sind welche, die nicht halb so begabt waren, längst im Amt." Sie weiß auch die Ursache: „Wenn kein Segen über seiner Tätigkeit liegt, er immer und ewig in Unruhe und Hast ist, so kommt das daher, daß er seinen Gott verloren hat." Anna meint, Johannes gehöre eben zu denen, die die neuen Wege suchen. Aber darauf läßt sich die Mutter nicht ein. — Auch Frau Käthe findet Anna sehr lieb und erweist sich als von ihren Frauenemanzipationsgedanken angesteckt („sie hat ganz recht, wir Frauen leben in einem Zustande der Entwürdigung"); von diesen will jedoch die Mutter nichts wissen. Im übrigen hat sich der körperliche Zustand der jungen Frau nicht gebessert, Johannes sagt ihr gerade heraus, daß sie jammervoll aussähe, vollständig wie ein krankes Hühnchen, dagegen rühmt er Annas Aussehen. — Braun kommt hinzu und bringt das Gespräch auf eine Novelle von Garschin, „Die Künstler", die Anna bekannt ist. Er meint, der Tendenz dieser Novelle gemäß, es gäbe vielleicht Dinge zu verrichten, die augenblicklich wichtiger seien als sämtliche Malereien und Schreibereien der Welt, Johannes erklärt, daß er nicht gering von seiner Tätigkeit denke, es entsteht ein Zank zwischen den beiden Freunden, der sehr heftig wird und zum Bruch zwischen dem Radikalen (Braun)

Digitized by Google

und dem „Kompromißler" (Johannes) führt. Doch hat Johannes das Bedürfnis, Braun, der beleidigt fortgegangen ist, nachzueilen, aber Anna bringt ihn davon ab. Sie rät ihm, vorwärts zu blicken und sich dabei zu beruhigen, wenn ihn seine Anschauungen nur selbst befriedigen. Der Doktor gesteht, daß ihm seine Freunde viel gewesen sind: „Man ist aufgewachsen mit ihnen. Man hat sich daran gewöhnt, von ihnen ein wenig geschätzt zu werden. Und wenn man diese Schätzung nun nicht mehr spürt, da ist's einem, als ob man plötzlich in einem luftleeren Raum atmen sollte." Anna verweist ihn auf seine Familie, aber er erklärt, daß, was seine Arbeit anlange, ihm seine Familie nicht das Geringste sein könne. Seine Frau habe ja wenigstens noch den guten Willen, aber Vater und Mutter haßten seine Arbeit direkt. Und dann bricht er in die begeisterten Worte aus: „Deshalb befinde ich mich ja buchstäblich wie im Himmel, seit Sie hier sind, Fräulein Anna. Das passiert mir ja das erste Mal im Leben, daß jemand für meine Arbeit, für das, was ich zu leisten imstande bin, ein sachliches Interesse hat. Das ist ja wie eine Heide förmlich, auf die's regnet." Anna gibt ein scharfes Urteil über Braun ab, und Johannes berichtet ihr von seinem übertriebenen Sozialgefühl vergangener Zeit, daß er immer alles verschenken und in freiwilliger Armut hätte leben wollen — nun graut ihm davor. „Ihr Herz, Herr Doktor, das ist Ihr Feind," meint Anna. Während sie sich dann zu einer Ruderfahrt fertig macht, liest Johannes in seinem Manuskript; da stört ihn seine Mutter, indem sie ihn unzeitgemäß an seine Vaterfreuden erinnert und ihm vorwirft, daß er, wie es scheint, Anna zu Ehren seine guten Sachen trage, auch ihn ermahnt, ein bißchen fromm zu werden, alles in gezwungen burschikosem Ton. Unglücklicherweise kommt auch noch Frau Käthe mit einem wichtigen Geschäftsbrief hinzu, und nun gibt's eine heftige Szene, in der Johannes von mühselig

Digitized by Google

gehaspelten Gedankenketten redet, die man ihm durchreiße, und stark betont, daß seine Arbeit allem anderen vorangehe. Es fallen Vorwürfe wie: „Das riecht so nach kleinen Seelen" und „Was soll man denn schließlich noch lieben?", auch wird der deutschen Frau mit Anna Mahrs Worten vorgeworfen, daß über Küche und Kinderstube hinaus nichts für sie existiere, ein Einwurf Käthes, daß diese Dinge doch auch besorgt werden müßten, als persönliche Beleidigung Annas aufgefaßt. Natürlich gerät Frau Käthe jetzt ins Jammern: „Anstatt daß du mal gut zu mir wärst, mein Zutrauen zu mir selbst ein bißchen stärktest — nein, da werd' ich immer nur klein gemacht, immer geduckt werd' ich." Sie erklärt überflüssig zu sein, auch das Kind wäre bei Anna besser aufgehoben. Da kommt nun bei Johannes der Umschlag, er ist voll Glut und Liebe, nennt Käthe ein tiefes, tiefes Märchenherz und klagt sich selber an. Käthe beruhigt sich und gesteht, daß sie ohne Johannes nicht leben könne; als Anna dann Johannes zur Fahrt abruft, starrt ihm Käthe nach wie jemand, der „eine schöne Erscheinung in nichts zerfließen sieht".

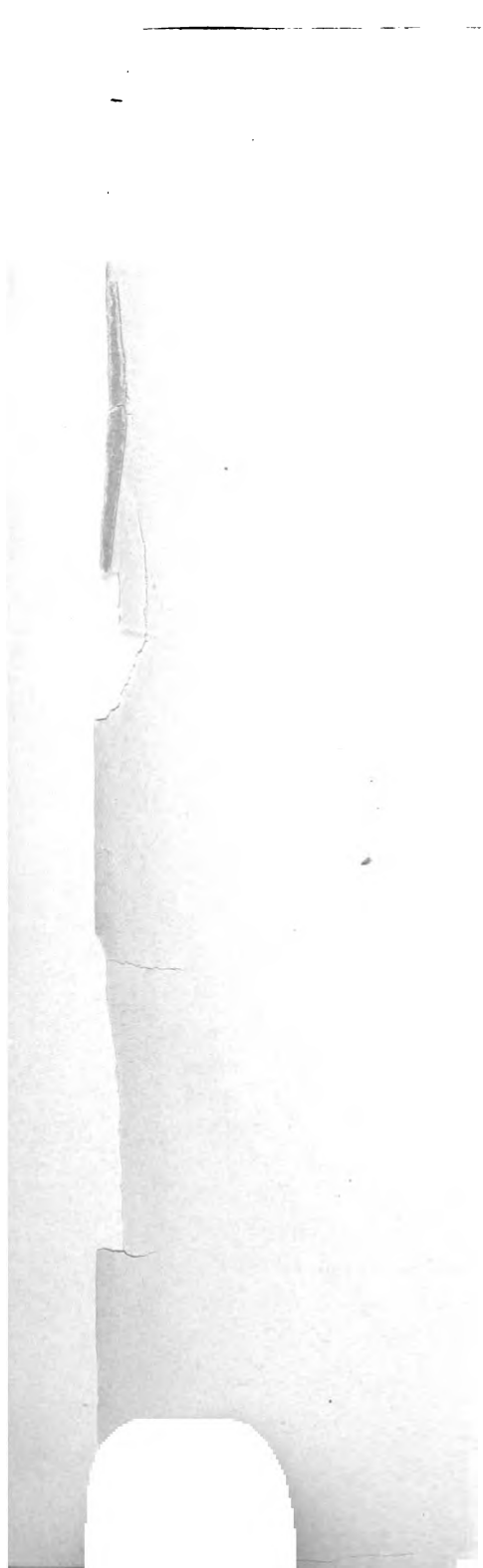
Der dritte Akt zeigt vollständig veränderte Verhältnisse. Braun, der eine Woche lang nicht bei Johannes gewesen ist, nun aber auf Frau Käthes Ruf zum erstenmal wieder erscheint, erfährt von dieser, die sehr verändert aussieht, seltsam lebendig und nervös-unruhig ist, daß Anna abreist. „Passen Sie auf, es wird jetzt hübsch bei uns, ich hab' auch manches einsehen gelernt," sagt die junge Frau und erkundigt sich bei Braun, wie sie vierhundert Taler jährlich verdienen könne — Anna soll nämlich, was Braun gegenüber nicht zugegeben wird, von Vockerats unterstützt werden. Der alten Frau Vockerat, die Anna im vorigen Akt sehr lieb hatte, gefällt sie nun nicht mehr; sie ist ihr zu modern, auch drei Tage lang mit einem großen Loch im Ärmel herumgelaufen. Schon reden nach ihrer Behauptung die

Digitized by Google

Bartels

Gerhart Hauptmann

Digitized by Google



Digitized by Google

Leute über Annas Aufenthalt bei Vockerats oder wohl über Johannes Verkehr mit ihr. Johannes ist von der Abreise nicht erbaut, er möchte Anna nach in die Schweiz ziehen, obwohl er in Friedrichshagen vier Jahre gemietet hat. „Da soll ich wohl nun hier ruhig verkommen," sagt er, als ihn seine Mutter darauf aufmerksam macht, und droht weiteren Reden der Mutter gegenüber: „Kinder, nehmt euch in acht, sag' ich euch." Anna, die reisefertig auftritt, ist in weichster Abschiedsstimmung, versichert, daß sie „alle so lieb gewonnen habe" und bittet sich Käthes' und Johannes' Photographie aus. Die Empfindung, daß es gut ist, daß sie geht, hat sie aber auch und täuscht sich vor allem über Mama Vockerats Gesinnung nicht. Vor ihrer Zukunft graut ihr („Ach Gott, mir ist herzbrechend weh und bang") — als Käthe sich ihren Rat in bezug auf Johannes ausbittet, weicht sie aus: „Ich hab' dich viel zu lieb, viel zu lieb, Käthchen." Johannes zeigt sich um Anna sehr besorgt, es ist ihm peinlich, sie „bei Nacht und Nebel fortzuschicken", er redet von Lieblosigkeit und Philisterhaftigkeit: „Wenn es nach mir ginge, wenn ich nicht durch allerhand kleinliche Rücksichten förmlich gefesselt wäre, ich würde mich anders mit diesen Dingen abzufinden wissen, würde mich anders rein halten innerlich, würde anders vor mir selbst dastehen als jetzt." Käthe begreift, um was es sich handelt: „Da komme ich mir wirklich bald ganz überflüssig vor. Wenn du mit mir allein nicht zufrieden bist —" Der Schwiegermutter erklärt sie, sie wolle abreisen nach Amerika, nach England — zum Wegwerfen sei sie zu gut. „Ich weiß ja nun, wie ganz beschränkt und dumm ich bin. Sie haben mir's ja gesagt, Tag für Tag. Sie haben mich ja nun glücklich so klein und erbärmlich gemacht, daß ich mir selber zum Ekel bin." Da bricht die Mutter „ekstatisch" aus: „Seht ihr, was hab' ich gesagt. Ein Haus, aus dem der liebe Gott verjagt ist, bricht über Nacht zusammen. Erst Gottes-

Digitized by Google

leugner, dann Ehebrecher, dann . . ." Johannes gegenüber bezwingt sie sich noch: „Wir sind schwache Menschen, Johannes, und Käthe macht sich Gedanken." Er findet das lächerlich: „Suggeriert mir nicht Dinge, die — treibt mich nicht in Verhältnisse, die mir fern liegen." Dann geht er mit Anna zur Bahn. Käthe bedauert Anna: „Sie hat so viel Schlimmes durchgemacht," Frau Vockerat atmet auf und spricht sich gegen Braun aus. Da tritt Johannes wieder ein: „Kinder, sie bleibt!" Seine Mutter verlangt, Anna solle gehen oder sie werde es tun. Da droht er mit Selbstmord. Braun bemerkt: „Hans, du mußt zugeben, daß du mit dem Feuer spielst." Es handle sich darum: entweder Anna oder die Familie. Johannes verteidigt sich: „Wollt ihr mir denn mit aller Gewalt Konflikte aufschwatzen, die nicht vorhanden sind? Es ist ja nicht wahr, was ihr sagt. Ich stehe vor keiner Entscheidung. Was mich mit Anna verbindet, ist nicht das, was mich mit Käthe verbindet. Es ist Freundschaft, zum Donnerwetter. Es beruht darauf, daß wir geistig ähnlich veranlagt sind, daß wir uns ähnlich entwickelt haben. Seit sie hier ist, erlebe ich gleichsam eine Wiedergeburt. Ich habe Mut und Selbstachtung zurückgewonnen, ich fühle Schaffenskraft." Dann meint er: „Daß Gefahren sind, jetzt nach euren Attacken, das glaub' ich fast selbst. Aber ich habe den Willen, mir das zu sichern, was mir Lebensbedingung ist, ohne die Grenzen zu verletzen. Ihr und eure Meinung hat keine Macht mehr über mich. Ich habe mich selbst gefunden und werde ich selbst sein."

Einige Familienszenen zu Anfang des vierten Aktes täuschen zunächst äußerlich über die Lage der Dinge hinweg, doch kann man an dem Ton der Resignation, der in ihnen herrscht, wohl merken, wie es steht. Frau Vockerat spricht sich dann auch offen gegen Braun aus: Sie hat ihrem Mann geschrieben — „Käthe vergeht mir ja unter den Händen." Johannes sei förmlich wie verhext; früher

Digitized by Google

habe er, obwohl er leicht kratzig war, schließlich doch immer gemacht, was man wollte, jetzt sehe und höre er nicht mehr. Braun findet es bedenklich, daß Herr Vockerat kommt, er habe manchmal ein Gefühl, als ob Johannes sich schon allein wieder „rausarbeiten" würde. Dann entschließt er sich, mit Anna zu reden. Diese kommt mit Johannes, und die beiden feiern Dämmerstunde. Allerlei große Dinge gelangen zur Sprache: „Es ist eigentlich eine große Zeit, in der wir leben. Es kommt mir vor, als ob etwas Dumpfes, Drückendes allmählich von uns weiche. Auf der einen Seite beherrschte uns eine schwüle Angst, auf der andern ein finsterer Fanatismus. Die übertriebene Spannung scheint nun ausgeglichen. So etwas wie ein frischer Luftstrom, sagen wir, aus dem zwanzigsten Jahrhundert ist hereingeschlagen." Dann erklärt Anna, daß sie reisen möchte. Johannes gerät in Erregung: „Soll man denn wirklich alles, was man gewonnen hat, dieser verfluchten Konvention aufopfern? Können denn die Menschen absolut nicht einsehen, daß ein Zustand kein Verbrechen sein kann, in welchem beide Teile nur gewinnen, beide Teile besser und edler geworden sind?" Anna erinnert Johannes daran, daß er eben anders werte wie seine Eltern, Käthe wieder anders wie diese. Und da kommt Johannes auf seine Ansicht von einem neuen, höheren Zustand der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau: „Nicht das Tierische wird dann mehr die erste Rolle einnehmen, sondern das Menschliche. Das Tier wird nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich diese Liebe erheben wird. Unlöslich, wundervoll, ein Wunderbau geradezu. Aber ich ahne noch mehr: noch viel Höheres, Reineres, Freieres." Er liebe jetzt Käthe tiefer und voller als früher. Anna unterbricht ihn: „Und wird Käthe deshalb weniger zugrunde gehen?" Der von Johannes geahnte Zustand sei vorläufig nur ein Gefühl,

Digitized by Google

man könne vielleicht den Keim auf die Nachwelt bringen, könne sich dies sogar zur Pflicht machen. Das alte Ziel (also doch wohl die Vereinigung mit Johannes über Käthe weg), das ihr wohl vorgeschwebt habe, erscheine ihr zu unbedeutend, zu gewöhnlich jetzt. Aber wenn es Käthe auch gelänge, neben ihr zu leben, in ihr (Anna) sei etwas, das den geläuterten Beziehungen, die Johannes ahne, feindlich, auf die Dauer auch überlegen sei. Daher Trennung. Nach dieser Auseinandersetzung sind Brauns Worte für Anna natürlich in den Wind gesprochen, aber die Szene, die ihr dann Frau Vockerat macht („Geben Sie mir meinen Johannes wieder!") erschüttert sie tief. Sie verspricht, auf der Stelle zu gehen. Nun erscheint der alte Vockerat und wird mit wenig Worten von seiner Frau unterrichtet.

Der fünfte Akt schließt sich unmittelbar an. Johannes kommt zornig und wirft seiner Mutter vor, Anna aus dem Hause gewiesen zu haben, nennt sie eine Lügnerin, als sie das bestreitet, droht mit Selbstmord, wenn Anna fortgeht. Im höchsten Schrecken ruft Frau Vockerat den Alten. Dieser erklärt, seinem Sohne als Freund beistehen zu wollen, fordert dann aber doch Gehorsam, zählt alles auf, was die Eltern für ihr Kind getan haben, und verlangt als Dank, daß Johannes nun ein frommer, reiner und gehorsamer Mensch sei — alles zwar in milder Weise, aber für den Sohn doch peinigend genug. Der gerät in Wut, nennt seine Lehrer eine Gesellschaft von Schafsköpfen, die ihm das Mark aus den Knochen gesogen hätten, die Liebe seiner Eltern das, was ihn gebrochen habe. Erst als der Vater ihn auffordert, sich Käthe einmal anzusehen, sich klar zu machen, was Anna und er aus ihr gemacht hätten, knickt er zusammen. Dann kommt der Abschied von Anna. Er sagt: „Mir ist alles entwertet, beschmutzt, besudelt, in den Kot getreten." Sie richtet ihn auf: „Wollen wir uns nicht ein Gesetz geben — und danach handeln? Wir beide allein

Digitized by Google

— unser ganzes Leben lang, und wenn wir uns auch nie wiedersehen, nach dem einen, eigenen Gesetz?" Er stimmt zu: „Nun gut, ich will, ich will. Die Ahnung eines neuen, freien Zustandes einer fernen Glückseligkeit gleichsam, die in uns gewesen ist — die wollen wir uns bewahren. Was wir einmal gefühlt haben, die Möglichkeit, die wir gefühlt haben, soll von nun an nicht mehr verloren gehen. Gleichviel, ob sie Zukunft hat oder nicht, sie soll bleiben. Dies Licht soll fortbrennen in mir, und wenn es erlischt, so erlischt mein Leben." Doch möchte er Nachrichten von Anna, sie lehnt ab und steckt ihm den Ring einer Frau an, die ihrem Gatten nach Sibirien gefolgt und dort gestorben ist — dann trennen sie sich als Bruder und Schwester mit einem einzigen, langen, inbrünstigen Kusse. Als die Bahnhofsglocke herüberläutet, windet sich Johannes' Körper vor Weinen und Schluchzen; es kommt jemand, er stürzt fort. Frau Käthe wenigstens durchschaut die Dinge einigermaßen: „Hannes wirft sich nicht weg." Inzwischen geht dieser ins Wasser, er hat die Trennung doch nicht ertragen können.

Wie leicht ersichtlich, bringen die „Einsamen Menschen" gewissermaßen die Vorgeschichte des „Friedensfestes" selbstständig, jedenfalls nehmen sie die Verständnisfrage wieder auf. Als Patenstück dürfte Ibsens „Rosmersholm" hinzustellen sein, fast mehr noch wird man aber an ein älteres deutsches Stück: „Die neuen Menschen" von Hermann Bahr (1887) erinnert, das ja selbst im Titel die nächste Verwandtschaft zeigt. Alle drei Stücke zeigen ihren Helden im Verhältnisse zu zwei Weibern, von denen das eine von ihm geliebt wird, das andere nur geistig mit ihm verbunden ist. Über „Rosmersholm" brauche ich mich hier nicht des Breiteren auszulassen; Rosmers Verhältnis zu seiner verstorbenen Frau und zu Rebekka entspricht ziemlich genau dem Vockerats zu Käthe und zu Anna, nur daß Anna Käthe nicht direkt in den Tod treibt, doch ist der

Digitized by Google

Ausgang wieder ähnlich. Bahrs „Neue Menschen" sind, obschon sie auch, bald nach den „Einsamen Menschen", von der Freien Bühne aufgeführt wurden, wenig bekannt: Hier heißt der Held Georg, er lebt mit Anna zusammen, die die Genossin seiner geistigen Bestrebungen ist und mit ihm in den alten Verhältnissen neue Menschen schaffen will; als er Hedwig, eine Prostituierte von übrigens gutem Charakter, um sie zu retten, in sein Haus einführt, erwacht allmählich die Liebesleidenschaft in ihm; Anna will Hedwig entfernen, um, wie sie sich einbildet, Georg seinem Werke zu erhalten, in Wirklichkeit aus Eifersucht; gerade darüber finden sich die beiden Liebenden, aber später tritt Hedwig ein anderer, jüngerer Mann nah, und um ihr freie Bahn zu schaffen, sucht Georg auf Annas Rat den Tod im Gardasee. Man sieht, das Verhältnis ist umgekehrt wie in den „Einsamen Menschen", so daß von einer Nachahmung nicht ohne weiteres die Rede sein kann, aber die Anlehnung ist nicht zu verkennen, so wenig bei der Charakteristik wie bei den Vorgängen und den vorgetragenen Ideen, nur daß Bahr viel radikaler verfährt: Während Vockerat nur Ahnungen von der Zukunft entwickelt, wird bei Bahr das Ideal der neuen Menschen, denen die sinnliche Liebe ein überwundener Standpunkt ist, in die Gegenwart hineingetragen, während Hauptmanns Anna immer Weib bleibt, ist Bahrs Anna Fanatikerin und gelangt zuletzt zum vollkommenen Anarchismus. Aber die Ähnlichkeit ist doch unverkennbar, selbst in kleinen Zügen; wenn beispielsweise Anna in den „neuen Menschen" den Kaiser von Rußland ermorden will, trägt Anna Mahr wenigstens den Ring einer Nihilistin bei sich; merkwürdig ist auch, daß beide Stücke mit Auseinandersetzungen über das Christliche gelegentlich einer Weihnachtsfeier und einer Taufe beginnen. Bahrs Stück ist nun freilich weniger eine Dichtung, ein Drama als eine Abhandlung, es kommen logische Entwicklungen

Digitized by Google

vor, die an sechs Seiten füllen, und die Sprache ist noch das alte Buchdeutsch, wenn auch ein sehr gewähltes, poetischen Glanz erstrebendes. Als Kunstwerke kann man die beiden Stücke also kaum vergleichen, mit Lebensdarstellung hat Bahrs Werk nicht eben viel zu tun.

Wie bei „Vor Sonnenaufgang" in Loth und beim „Friedensfest" in Wilhelm, liegt bei den „Einsamen Menschen" der Schwerpunkt des Stücks in Johannes Vockerat, und wir müssen uns daher diesen Charakter näher ansehen. Der Leipziger Ästhetiker Volkelt, ein großer Bewunderer Ibsens und Hauptmanns, der ernsthaft die Meinung aussprach, die Ästhetik des Tragischen wäre vielleicht eher auf diese beiden Modernen als auf Äschylus, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller zu gründen, hat doch dem Johannes Vockerat das Prädikat der tragischen Größe nicht zuzugestehen gewagt und ihn als „viel zu unbedeutend" unter den Typus des Jämmerlichen gebracht. In der Tat, dieser Doctor philosophiae ist ein fürchterlicher Jammerlappen, es mag keinen dramatischen Helden geben, der einen so sehr anekelte. Es ist ja richtig, meine subjektive Empfindung kann nichts entscheiden, diese mir sehr wohl bewußte Wahrheit soll mich aber nicht abhalten, eben dieser Empfindung einmal kräftigen Ausdruck zu verleihen, der Kerl ist für mich einfach nicht zum Aushalten. Wie er da in permanenter Reizbarkeit, sozusagen mit dem Gemütstatterich behaftet, sich über jede harmlose Äußerung seiner Frau, jede schnoddrige Bemerkung seines Freundes Braun aufregt, ihr ihre Unbedeutendheit, ihm seine Verkommenheit vorwirft und doch wieder nach ihrem Beifall giert, sich in geradezu kindischer Weise seiner zwölf Seiten Quellenangaben, seines Angriffs auf Dubois-Reymond rühmt, ewig über mangelndes Verständnis klagt, obwohl er noch nichts geleistet hat, die Ordnung der wichtigsten Hausangelegenheiten von der Hand weist,

Digitized by Google

da sie ihm eine mühselig zusammengehaspelte Gedankenkette durchreißen könnte, seine Frau in unverantwortlichster Weise malträtiert und sich und ihr dann wieder einredet, er liebe sie mehr als je, wie er sich von Anna Mahr geistig völlig umspinnen läßt, als die Trennung bevorsteht, in die lächerlichsten Sentimentalitäten verfällt (nasse Füße und Coupé dritter Klasse!), sie trotz der Abmahnungen aller ihm Nahestehenden zurückhält und dadurch den Untergang seiner Frau besiegelt, wie er darauf vor seinem Vater zu Kreuze kriecht, aber nicht ohne vorher nach Jungenart seine ganze Erziehung, seine Lehrer als Schafsköpfe verflucht zu haben, und endlich, nachdem ihm Anna die Möglichkeit eines Fortlebens in der Trennung gezeigt, doch, nachdem sie ihn verlassen, feige ins Wasser geht — das alles zusammen gibt ein Bild so elender Männlichkeit, so rettungsloser Dekadence, daß wir gar nicht anders können als gegen eine solche Figur im Leben wie auf der Bühne zu protestieren. Und da kommt Hauptmann und widmet das Werk allen denen, die es gelebt haben! Gewiß, es gibt unglückliche Verhältnisse und Ehen genug, in denen der Mann unter dem Mangel an Verständnis seiner nächsten Umgebung zu leiden hat (Käthe hat ja übrigens den guten Willen und wenigstens die freiere Weltanschauung ihres Mannes angenommen — Verständnis für spezial-wissenschaftliche Werke von einer Frau zu verlangen ist wohl überhaupt zu viel gefordert), es kann dann vorkommen, daß der Mann sich an ein anderes, fremdes Wesen anschließt, aber eine Frau braucht dies wahrhaftig nicht zu sein, und ist es eine, so bedarf es wahrhaftig nicht neuer Menschen, um das Verhältnis rein zu erhalten und auch erscheinen zu lassen. Aber die Voraussetzungen des Stücks sind wieder einmal so verzwickt, daß natürlich alles schief gehen muß. Wieder sitzt das Paar auf einer einsamen Villa statt im nahen Berlin, wo sich doch vielleicht irgend ein Mensch gefunden haben

Digitized by Google

würde, der Johannes verstanden hätte, Käthe, ein so gutmütiges Tierchen sie im Grunde ist, erscheint ganz und gar in die Atmosphäre der Comédie larmoyante getaucht, der Freund Braun ist dagegen mit der schönsten Berliner Schnoddrigkeit ausgestattet und alles in allem wieder ein Haufen Gallerte, dazu die Eltern Johannes' möglichst borniert — und die Sackgasse à la Ibsen ist fertig. Wäre nun Johannes ein Mann, kein bedeutender Mann, Gott bewahre, aber so viel Mann, wie jeder sein muß, der die Heiratslizenz beansprucht, so wäre die Sackgasse leicht zu durchbrechen. Wer jung ist, was gelernt hat und imstande ist, monatlich tausend Mark auszugeben, der sollte doch ein wissenschaftliches Werk fertig bringen, da gibt's ja gar nichts, was ihn zurückhalten könnte. Aber der gute Vockerat hat eben nur die Großmannssucht und dazu etwa noch eine tüchtige Portion verbohrten Eigensinn — sonst ist absolut nichts hinter ihm. So bliebe er aber doch vielleicht bedauernswert? Hauptmann hat sich einige Mühe gegeben, ihn uns zu erklären: Er ist von Jugend auf verzogen worden und in der Schule ein Musterknabe gewesen; auch später blieb ihm nichts versagt, er durfte sein Studium wechseln, bekam Weib, Kind, behagliches Heim — freilich alles unter der stillschweigenden Voraussetzung, nicht wider den Stachel zu löcken, und so ward ihm alles zur Fessel. Aber doch nur, weil er eben nichts war und überhaupt nichts werden konnte, ein Schwächling, ein Halber von Natur, den die Seinigen mit Recht noch mit dreißig Jahren als Wickelkind behandeln. Vor Loth hat man doch immerhin einen gewissen Respekt, für Wilhelm Scholz bringt man einiges Mitleid auf, Vockerat stößt nur ab, erregt nur Verachtung — ein winselnder Schulfuchs. Um ihn sympathischer zu machen, hat ihm Hauptmann ein sogenanntes gutes Herz gegeben, aber ich glaube nicht daran, Vockerat ist durchaus Egoist, einer jener schwächlichen Egoisten, die,

Digitized by Google

weil sie sich nicht durchsetzen können, die Welt mit ihren Klagen erfüllen. Es ist Torheit, anzunehmen, daß Anna Mahr etwas aus ihm machen könnte. Das ist so ungefähr der Eindruck, den ich von Johannes Vockerat erhalten — ich bin überzeugt, daß er der der meisten Leser des Stückes ist. Wo einzelne Züge auf etwas anderes und Besseres hindeuten, da muß man meiner Ansicht nach wieder an Hauptmanns künstlerische Hauptschwäche erinnern.

Anna Mahr, die zweite Trägerin des Dramas, ist leider im ganzen nur angedeutet, nur Typus. Von ihrer Vergangenheit erfahren wir sehr wenig, ihr sehr vorsichtiges Benehmen im Vockeratschen Hause (die Äußerung zu Mama Vockerat: „Aber [Sie lieben mich] nicht so wie ich [Sie]" schmeckt fast nach Heuchelei), selbst ihre längeren Gespräche mit Johannes lassen uns nicht völlig auf den Grund ihrer Seele sehen, sie bleibt die etwas mysteriöse emanzipierte Deutsch-Russin, die lange vor Hauptmann in unserer Literatur eine Rolle spielte. Doch können wir sie uns einigermaßen zurechtlegen: Sie ist sehr klug und kann sich beherrschen, ist gerade keine ideale, aber noch weniger eine gemeine, jedenfalls eine starke Natur. Was sie zu Johannes zieht, ist nach ihrem eigenen Geständnis seine Güte, dann vielleicht noch eine gewisse Übereinstimmung in den Anschauungen. Daß sie aber in den Grundanschauungen zusammenstimmen sollten, glaube ich nicht, und ebensowenig, daß zwischen beiden wahre, dauernde Liebe möglich wäre. Das starke Weib verlangt den starken Mann, mit dem Schwächling hat es vielleicht eine Zeitlang Mitleid, dann aber geht es über ihn hinweg. Wenn Hauptmann uns von dem Gegenteil zu überzeugen sucht, so konstruiert er eben wieder. Nur etwa eine berechnende Frau hält bei einem Schwächling aus, wenn es sich lohnt; eine in der Hauptsache doch natürlich empfindende auch dann nicht. Aber hier treten ja die Umstände rechtzeitig zwischen

Digitized by Google

beide, und so ist es überflüssig, die letzten Möglichkeiten zu erörtern.

Alles in allem, kann man sagen, sind die „Einsamen Menschen" ein echter Ibsen, nie ist Hauptmann diesem Herrn und Meister des „modernen" Dramas so nahe gekommen wie in diesem Stück, das gleichzeitig mit der mannigfach verwandten „Hedda Gabler" geschrieben wurde. Sieht man von der nicht hinreichend motivierten Wiederkehr Annas in das Vockeratsche Haus ab, so entwickelt sich das Drama mit jener scheinbar zwingenden Notwendigkeit, die Ibsen seinen Gebilden aufzuprägen weiß, die Augenblicks- und Stimmungsbilder sind fast alle gelungen, wenn auch gelegentlich ein bißchen kleinlich ausgeführt (die Wespe zu Anfang des zweiten Aktes!), es ist im Detail eine ganz beträchtliche psychologische Kunst aufgewandt, in keinem seiner andern Werke ist Hauptmann so „fein" wie hier, von überflüssigen naturalistischen Episoden ist nur eine einzige da, die mit der Frau Lehmann, die ihren Adolf fortgeschickt hat, an und für sich köstlich. Auch die Antithesensucht ist hier überwunden, wenn auch die Alten und die Jungen des Stückes in einem etwas forcierten Gegensatze stehen und die Düngerrede des alten Vockerat gerade da, wo er seiner geistigen Rüstung bedarf, etwas gemacht erscheint. So bedeuten die „Einsamen Menschen" sicherlich einen Fortschritt gegen die beiden ersten Stücke, zwar nicht in der Richtung auf das naturalistische Drama, aber in bezug auf dramatische Geschlossenheit und als Kunstwerk überhaupt. Das vor allem hat denn auch das Stück auf die Bühne gebracht und dort erhalten, in zweiter Reihe freilich die Liebhaberei unserer Schauspieler, nuancenreiche gebrochene Naturen zu malen, und das Wohlgefallen des Publikums an der Dekadence. Ja, ich stehe gar nicht an, zuzugeben, daß Hauptmann hier im Kern einer wirklichen Tragödie näher gekommen ist als je; es hätte sich ein echt

Digitized by Google

tragischer Konflikt gestalten lassen, wenn die Voraussetzungen weniger gesucht, die Charaktere kräftiger und typischer gehalten, nicht bloße Stimmungen zu wirklichen Lebensgewalten gemacht wären. Der schaffende Mann zwischen zwei Frauen, zwischen himmlischer und irdischer Liebe, möchte man sagen — da steckt unzweifelhaft die Wurzel eines ergreifenden tragischen Verhältnisses, es darf nur nicht mit dem Gemeinplatz „Verständnis" operiert, es muß tiefer in das eigentümliche Leben beider Geschlechter hinabgestiegen werden, vor allem, der Mann muß es wert sein. Hauptmann hat zudem noch den Kampf der alten und der neuen Menschen, zwischen alter und neuer Sittlichkeit hineingebracht, was zwar zeitgemäß war, aber den Konflikt nur verflachte. Auf Käthes gutes Recht hätte der Hauptnachdruck gelegt, die Entscheidung nicht durch die Borniertheit der Alten herbeigeführt werden müssen. Das sind die wahren Kämpfe der Zeit, wo die Kämpfer beider Parteien auf der Höhe der Zeit stehen. Doch ich weiß recht gut, daß man vom Dichter nicht mehr verlangen darf, als er geben kann — Hauptmann ist eine starke, aber nichts weniger als eine große Persönlichkeit, schon seine Widmung zeigt an, wie sehr er selbst befangen war.

Es ist vielleicht zweckmäßig, hier den Begriff „neue Sittlichkeit", der in der modernen Literatur eine so große Rolle spielt, noch etwas näher ins Auge zu fassen. Ibsen besonders (von Nietzsche kann ich hier absehen) hat ihn aufgebracht und unzählige Nachbeter gefunden. Volkelt in seiner „Ästhetik des Tragischen" z. B. sagt: „Seit den „Stützen der Gesellschaft" handeln fast alle Dramen Ibsens von dem Zusammenstoßen zweier Formen der Sittlichkeit: einer schwächlichen, zahmen, engen, unwahrhaften, konventionellen Sittlichkeitsstufe, die alt und überlebt ist und untergehen verdient, und einer Sittlichkeitsform, die das tapfere, freudige Sichausleben der vornehmen, freien, selbstherrlichen

Digitized by Google

Individualität zum Mittelpunkt hat und auf die Zukunft hinweist." Ich muß gestehen, daß ich diese Unterscheidung für völlig leer halte — es gibt meiner Ansicht nach nur eine Sittlichkeit, die im Kern zu allen Zeiten dieselbe ist; was wechselt, was eng, unwahrhaft, konventionell und wieder vornehm, frei und selbstherrlich sein kann, ist nur die Sitte und die Anschauung über diese. Um ein Beispiel zu nennen: Ich stehe keinen Augenblick an, die Reinheit der Männer vor der Ehe als eine durchaus berechtigte sittliche Forderung anzuerkennen (wie sich das Dogma von der Selbstherrlichkeit der Individualität damit abfindet, ist mir furchtbar gleichgültig), aber vor dem Forum der Sittlichkeit hat der außereheliche geschlechtliche Verkehr, wohlverstanden, der Verkehr zur Stillung des Triebes auch immer als, ich will nicht sagen ein Verbrechen, aber doch als etwas Gemeines, Besudelndes gegolten, nur die Sitte hat ihn geduldet. Und so steht es auf dem gesamten moralischen Gebiet. Hebbel ist es, der, wie ich glaube, den springenden Punkt in der ganzen Sittlichkeitsfrage schon in den vierziger Jahren klar herausgefunden hat, wenn er schreibt: „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken (der Autorität irgend welcher Art), an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen." Da ist nichts von einer neuen Sittlichkeit zu lesen, wohl aber von der Durchdringung aller Verhältnisse mit wahrer Sittlichkeit (an der denn freilich manches wird sterben müssen), und demgemäß bin ich denn auch geneigt, alle schönen Reden von der neuen Sittlichkeit für Phrasen, die Forderung völlig neuer Menschen und neuer Lebensformen,

Digitized by Google

die auf völlig neuer sittlicher Grundlage beruhen, für eine Utopie zu halten, gegen die die sogenannte sozialistische ein Kinderspiel ist. Nun hat ja der Dichter gewiß das Recht, uns die Kreise vorzuführen, die nach neuer Sittlichkeit schreien, und wir müssen uns Mühe geben, diese Menschen mit angeblich neuer Weltanschauung zu begreifen, doch brauchen wir uns auch nicht zu genieren, die Selbsttäuschung, die Selbstbeschwatzung, der sie unterliegen, gebührend zu kennzeichnen und können weiter auch den Dichter, selbst den objektiven Dramatiker bis zu einem gewissen Grade für die Äußerungen seiner Personen verantwortlich machen. Denn wenn ein Dichter einmal Zeitmenschen und Zeitfragen vorführt, so können wir die ersteren auch in wertvollen Exemplaren, die letzteren in der denkbar reinsten und geklärtesten Form verlangen, zumal im Drama, das stets auf die Grundverhältnisse zu gehen hat und alles Zufällige in den Grundlagen der Charaktere und der Problemstellung (wenn auch nicht in der Ausführung) ausschließt. Freilich, wer sagt mir, ob ich selbst meine Zeit richtig beurteile? Doch sind wenigstens Lumpen (als dramatische Helden) und Phrasen (als Dichterweisheit) schwer zu verkennen, alle echten Probleme haben auch Tiefe. Hauptmann, so oft er die Ehefrage behandelt hat, ist nie weiter gekommen, als die Folgen mangelnden geistigen Verständnisses darzustellen — damit erschöpft sich aber doch das Verhältnis von Mann und Weib durchaus nicht. Oder sollte es so ganz zufällig sein, daß die Mythe aller Völker und jede wahrhaft große Dichtung, noch die des oben genannten Dramatikers, hier ein Mysterium gefunden hat? Johannes Vockerat und Anna Mahr nun bringen sicher nichts weiter als Phrasen zuwege, nicht einmal neue, „der frische Luftzug, der aus dem zwanzigsten Jahrhundert hereinschlägt", ist mir geradezu schauerlich; denn was können wir vom zwanzigsten Jahrhundert wissen, das ja recht gut ein neues Mittelalter, wenn

Digitized by Google

auch in andern, etwa sozialistischen Formen bringen kann? So sind die „Einsamen Menschen" nach der Ideen-Seite jedenfalls gescheitert, Johannes und Anna erscheinen auch durch nichts als Menschen, die einen Keim auf die Nachwelt zu bringen haben, er wenigstens ist durchaus Dekadent und nicht einmal ein solcher, der die dieser Menschenspezies nachgesagte feine Witterung für das Zukünftige hat. Aber natürlich haben bei unserm Publikum die Phrasen ihre Wirkung getan, man hat die „Einsamen Menschen" ernst genommen, mit dem Hintergedanken selbstverständlich, daß man im Grunde doch auch ein bißchen „einsam" sei. Die alte Wahrheit, daß das gewöhnlich bedenkliche Dramen sind, in denen Weltanschauungen gepredigt werden, wird man in Deutschland wohl nie begreifen, und so bleibt die alte jungdeutsche Manier, die dann der selige Dumas fils wieder aufnahm, Ibsen fortsetzte und Sudermann glücklich bis zur äußersten Karikatur führte, in Flor. Trotz seiner unzweifelhaften Künstlerschaft ist ihr auch Hauptmann erlegen, ganz besonders in den „Einsamen Menschen". Aber der Dichter Hauptmann zeigt sich mit diesem Stücke fertig, seine Lebensdarstellung erscheint, im Rahmen der Schwächen freilich, die seinem Talent nun einmal ankleben, vollendet, die trotzige Kampfstellung des Sturmes und Dranges in der Hauptsache aufgegeben, sogar der Doktrinarismus bis zu einem gewissen Grade überwunden, die Mätzchen, die nicht ganz fehlen, stören nicht weiter. Nun ein Hauptmanns eigenartigem Talent angemessener, ihm aus seinem Leben natürlich zuwachsender Stoff, und es war Bedeutendes von ihm zu erwarten — er leistete es in der Tat mit den „Webern".

Digitized by Google

Rückblick auf die drei ersten Dramen
Die Erzählungen

Hier wollen wir nun einen Augenblick verweilen, um die drei dramatischen Erstlingswerke Gerhart Hauptmanns, die ihrer ganzen Haltung nach unbedingt zusammengehören, im Zusammenhange zu betrachten, ihnen ihren Platz in der Literaturgeschichte anzuweisen und die aus ihnen zu ziehenden Schlüsse auf Talent, Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters so klar wie möglich zu fassen. Kein Zweifel, alle drei sind Sturm- und Drangdramen, Kinder des jüngsten deutschen Sturmes und Dranges, der im Gegensatz zu der konventionellen deutschen Dichtung der siebziger Jahre unter dem Einfluß der sozialen Dichtung des Auslandes um die Mitte der achtziger Jahre erwuchs. Weder nach dem Stoff, noch nach dem geistigen Gehalt, noch in der Art der Behandlung unterscheiden sie sich wesentlich von den gleichzeitigen Versuchen anderer junger deutscher Dichter. Aber sie sind sicherlich die bedeutendsten Werke, die der sich zum konsequenten Naturalismus wendende Sturm und Drang hervorgebracht hat und werden wahrscheinlich allein von allen Dramen der Jüngstdeutschen übrig bleiben — wenn auch schwerlich fortwirken, so doch eine Stellung in der deutschen Literaturgeschichte bewahren.

Das Charakteristikum des Sturm- und Drangdramas

Digitized by Google

hat man immer in dem Brausenden, Gärenden, Überschäumenden gefunden, daneben dann in der Neuheit der Stoffe und ihrer Behandlung. Eine gewisse Formlosigkeit im Bunde mit stofflicher Gewalt, Kühnheit, die oft Roheit und Grellheit wird, doch aber enger Zusammenhang mit dem wirklichen Leben, Wahrheit in der Darstellung der Leidenschaft, kurz mehr Natur als Kunst sind danach von dem Begriff des Sturm- und Drangdramas nicht zu trennen, das ja bei uns nicht bloß in der Zeit von 1770, der vorzugsweise nach ihm benannten Periode, sondern auch in mancher dichterischen Einzelentwicklung aufgetreten ist. Der jüngste Sturm und Drang läßt nun gerade das Brausende, Gärende, Überschäumende, die wirkliche Leidenschaft, wenn man will, selbst die Kraft in einem hohen Grade vermissen — gewiß, die großen Worte fehlen nicht, und Sturm gelaufen wird auch oft genug, aber man hat doch nur selten die Empfindung, daß man es mit dem Erguß der Überfülle, mit dem Austoben übermächtiger Triebe zu tun habe, der moderne Sturm und Drang ist, wenn auch radikal, doch verhältnismäßig kalt und, wo er gewaltig wirken will, forciert. Wundern darf einen das nicht: das junge Geschlecht kam eben aus der Dekadence, dann zwangen es die politischen und sozialen Verhältnisse zum Doktrinarismus, wozu schon an und für sich Anlage und Neigung vorhanden war, endlich waren auf künstlerischem Gebiet die naturalistischen Theorien einer freien Ergießung der Persönlichkeit nichts weniger als günstig. Immerhin wurde Neuheit der Stoffe, Neuheit der Behandlung erreicht, Roheit und Grellheit fehlten, da man sich diesmal enger als je an die Wirklichkeit anschloß, auch nicht, dagegen war poetische Leidenschaft, überhaupt Poesie selten genug, und daß diesmal die Formlosigkeit geringer war, wenigstens auf dem Gebiet des Dramas — der enge Anschluß an die Wirklichkeit gab hier auf alle Fälle eine geschlossenere Form, als es die shakespearisierende

Digitized by Google

der früheren Sturm- und Drangdichter war — bot dafür doch keine Entschädigung. Poetisch bedeutet der neue Sturm und Drang also nicht das, was der alte bedeutet, und man hat ihn denn auch einfach sein schwächliches Abbild genannt, etwa wie die Kommune ein schwächliches Abbild der großen Revolution; es fragt sich aber, ob er nicht gedanklich weiter ging, von größerer sozialer Bedeutung war, trotz der Unreife seiner Dichter.

Mit dem Vorstehenden sind auch Gerhart Hauptmanns erste Dramen im allgemeinen charakterisiert. Hauptmann ist sicher der größte Vertreter des jüngsten Sturmes und Dranges — und dabei doch sehr wenig Sturm- und Drangmensch. Schon sein „Promethidenlos" hat uns das bewiesen, das, furchtbar dürftig nach der Seite der Erfindung und poetischen Darstellung, gewissermaßen eine logische Entwicklung seines Helden durchführt, die drei Dramen beweisen's wieder. Ich habe mir die Mühe genommen, die Lenzschen Dramen — Goethes „Götz", Schillers „Räuber" wird man ernsthaft nicht mit Hauptmanns Erstlingswerken zusammenhalten wollen — zum Vergleich einmal wieder zu lesen. Gewiß, es ist sehr viel Verwandtes da: Auch Lenz hält sich nach Kräften streng an die Wirklichkeit, er hat meist Tendenzen wie Hauptmann (im „Hofmeister" gegen die Privaterziehung, in den „Soldaten" gegen den Militarismus alten Stils), er ahmt schon die Alltagsrede mit all ihren Fehlern nach, er läßt gern diskutieren und zitiert auch hin und wieder Werke seiner Zeit (z. B. die „Pamela" in den „Soldaten"). Aber Lenz hat sicher viel mehr echte Leidenschaft, Poesie, Frische als sein moderner Nachfolger. Nun ja, sie mochten im damaligen Leben in der Tat in höherem Grade vorhanden sein, obschon man die erstarrende Wirkung des Zopfes nicht unterschätzen darf — doch aber kommt's im Grunde auf den Dichter an. Auch Hauptmann hat in jedem seiner ersten Stücke poetische Szenen, aber

Digitized by Google

sie sind, wenigstens meinem Empfinden nach, poetisch mit Anführungszeichen, nicht völlig, aber doch etwas gemacht. Es kommt mir fast lächerlich vor, wenn Helene Loth das „Du, du liegst mir im Herzen" vorsingt — Herr Gott ja, man kann einmal vergessen, daß man im Sumpfe steckt, aber dann tändelt und albert man nicht, sondern ist still-selig-froh. Wilhelm Scholz' „Hand"preisung will mir auch nicht gefallen, und der „Märchenpreis" in der Dämmerstunde der „Einsamen Menschen" behält für mich etwas Gezwungenes. Doch braucht die Poesie ja nicht gerade in den Worten, sie kann auch gleichsam latent in den Charakteren sein und von daher um so stärker wirken. Wie ungemein poetisch, naiv und frisch ist z. B. die Marie in Lenz' „Soldaten" — was will dagegen selbst Hauptmanns idealste Gestalt, die Ida im „Friedensfest" besagen! Für mich hat die eigentlich gar keine Physiognomie. Ich möchte Hauptmann nicht Unrecht tun; es wäre möglich, daß die Nachwelt in seinen Werken manches entdeckte, was uns wegen der zu großen Nähe entgeht. Aber ich glaub's doch nicht, das allzu Bewußte der Hauptmannschen Kunst, das sich gerade in den drei ersten Dramen sehr stark verrät, wird auch der Nachwelt nicht entgehen.

Fehlt aber Hauptmann die poetische Unmittelbarkeit in verhältnismäßig hohem Grade, so hat er dafür im Vorzug gegen die meisten seiner jüngstdeutschen Genossen etwas, was diesen Mangel in einem bestimmten Maße ersetzt: Kunstverstand nämlich, was doch ein bißchen mehr ist als bloßer scharfer Verstand. Schon diese ersten dramatischen Werke Hauptmanns machen künstlerisch einen merkwürdig reifen Eindruck, die Unreife tritt höchstens da hervor, wo es sich um die Darlegung der intellektuellen Welt der Menschen handelt. Nun stellt Hauptmann ja allerdings nur die Wirklichkeit dar, und so könnte man leicht zu der Anschauung gelangen, als ob die Schärfe und Sicherheit der

Digitized by Google

Beobachtung, die ja auch viele Nichtpoeten haben, seine wesentlichste Eigenschaft sei. Wohl sind Hauptmanns äußere (dichterische) Sinnesorgane gewaltig entwickelt, aber sie tun es doch nicht allein, es muß die gestaltende Kraft, sei sie auch mehr oder minder partiell, d. h. hier auf die Wiedergabe der Oberfläche beschränkt, es muß endlich eben der Kunstverstand, der unter dem unendlich zuströmenden Material wählt, hinzukommen. Ja, freilich, dies Wählen geschieht besser unbewußt, aus der Gesamtanschauung heraus — dies ergibt wohl eben die poetische Unmittelbarkeit —, aber der Meister, der sein Talent so in seiner Gewalt hat, daß er sich kaum noch vergreifen kann, ist doch wohl auch nicht zu verachten. Es fragt sich sogar, ob die wirklich ungewöhnliche Beobachtungsgabe Hauptmanns und seine der Wirklichkeit immer gewachsene gestaltende Kraft nicht in gewisser Beziehung genial genannt zu werden verdienen — für die Kunstrichtung des Naturalismus war Hauptmann jedenfalls der geborene Dichter. Im allgemeinen entsprechen sich denn auch bei ihm wieder das poetische Talent und die dichterische Persönlichkeit; wir glaubten gefunden zu haben, daß er keine große, aber eine starke Persönlichkeit sei, und wenn wir einerseits seinen Doktrinarismus, der doch wesentlich einseitige, aber energische Betätigung des Willens, sei es selbst auf Kosten der Kunst, ist, andererseits die sich durch seine Mätzchen oft verratende Kleinlichkeit in Betracht ziehen, so dürfte sich dies Urteil bestätigen.

Den drei ersten Dramen Hauptmanns ist also weniger ein absoluter als ein relativer, kein rein künstlerischer, sondern eher ein entwicklungsgeschichtlicher Wert zuzuschreiben. Geistig noch stark vom Auslande abhängig, bringen sie doch in der Hauptsache beobachtetes deutsches Leben, bringen es nach den neuen naturalistischen Prinzipien, zumal im Detail, z. B. der Sprache nach, und bereiten, indem sie die alte konventionelle Dichtung mit zu Boden schlagen hel-

Digitized by Google

sen, die Herrschaft des konsequenten Naturalismus, die freilich nur kurze Zeit gedauert, aber einige bedeutende Werke hinterlassen hat, vor. Zu typischer Bedeutung, wie sie das Drama verlangt, vermag Hauptmann seine Werke freilich nicht zu erheben, alle drei bleiben Ausnahmegeschichten, die in epischer Form vielleicht besser zur Geltung gelangt wären, wie sie denn in ihren beschreibenden Teilen auch starke epische Elemente aufnehmen. Überhaupt müssen wir Hauptmann wesentlich für ein episches Talent halten, das sich der dramatischen Form, man möchte fast sagen, aus Aktualitätsgründen, doch nicht ohne Glück bemächtigt, dem aber das Spezifisch-Dramatische, das dramatische Talent, die Leidenschaft fehlt. Es ist der nämliche Fall wie bei Ibsen, dessen Form hier Hauptmann im ganzen noch festhält. Später ist er freilich zu einer eigenen Form, dem eigentlich naturalistischen Drama gelangt — aber es war und blieb eine Neben- oder Zwischenform.

Daß Hauptmann für die epische Darstellung besonders berufen war, beweisen auch positiv zwei novellistische Studien, „Bahnwärter Thiel" und „Der Apostel", 1887 und 1890 geschrieben und die erste zuerst 1887 in der Gesellschaft, beide zusammen als Buch 1892 veröffentlicht. In der ersten wird das Schicksal eines Bahnwärters erzählt, der, in zweiter Ehe lebend, bei religiös-dumpfer Gesinnung doch durch die Sinnlichkeit in Bann gehalten, über den durch Fahrlässigkeit der Frau verursachten Tod seines Söhnchens erster Ehe in Wahnsinn verfällt und in diesem seine Frau und deren Kind tötet. In mancher Hinsicht wird man an die knappe Weise Heinrichs von Kleist erinnert, doch könnte man auch an Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" denken, die Schwächen des modernen extremen Naturalismus sind vermieden. Das Milieu, das einsame Leben des Bahnwärters im Walde ist vortrefflich und nicht allzu minutiös geschildert, die Naturbilder namentlich sind von großer eigenartiger

Digitized by Google

Schönheit. Auch ist die Charakteristik des Bahnwärters, so schwierig sie war, durchaus gelungen, der Mord gut motiviert — dargestellt wird er nicht, Hauptmann schreckte damals wohl noch vor dem allzu Brutalen zurück, auch ist ja das Dämonisch-Gewaltige nicht seine Domäne. Auch die rein psychologische Studie „Der Apostel", einen der modernen Christusnachahmer in dem Wechsel seiner Empfindungen während eines Tages darstellend (das Modell war wohl Johannes Gutzeit), ist ganz vortrefflich gelungen. Ein bißchen „bewußt" sind wohl auch diese Werke, man spürt den Künstler immer, aber die Kunst Hauptmanns ist doch eine echte, er kommt selbst da, wo er in den Dramen forciert, doch nie in die Lage, Kolophoniumblitze für wirkliche ausgeben zu müssen. Die beiden Studien sind jetzt in siebenter Auflage erschienen — ich prophezeihe ihnen ein längeres wahrhaftes Leben als den drei ersten Dramen. — Einen Ende der achtziger Jahre geschriebenen biographischen Roman gab Hauptmann wieder auf. Ein Romanfragment erschien 1894 im „Neuen Wiener Tageblatt". Es spielt in Hohenhaus.

Digitized by Google

Die Weber

Den Dichter der „Weber" hat man Hauptmann bis zum Erscheinen der „Versunkenen Glocke" vorzugsweise genannt — ich glaube, er wird diesen Namen auch in der deutschen Literaturgeschichte erhalten. Das erfolg- und schicksalreiche Drama, das Hauptmann die feste literarische Stellung bei allen denen schuf, die nicht von vornherein zu seiner Partei gehörten, bei allen denen, die am Gedeihen der deutschen Dichtung warmen Anteil nehmen, erschien im Januar 1892 in zwei Ausgaben, eine ganz und eine weniger Dialekt, von denen die „hochdeutschere" als Übertragung bezeichnet war. Aufrichtig gestanden, ich sehe mich bis zu einer ausdrücklichen Erklärung des Dichters genötigt, die Richtigkeit der Angabe, als ob das Stück im Dialekt entstanden und dann aus dem Dialekt ins Hochdeutsche übertragen worden sei, zu bezweifeln. Im Dialekt zuerst niedergeschrieben sein kann es ja immerhin, aber da ist eben beim Schaffen eine Übersetzung in den Dialekt erfolgt; keinenfalls glaube ich, daß ein moderner Dichter noch im Dialekt, so gut er ihn auch beherrschen mag, zu produzieren imstande ist. Das Werk ist als „Schauspiel aus den vierziger Jahren" charakterisiert und dem Vater des Dichters gewidmet. An ihn richtet sich folgende Zuschrift: „Wenn ich Dir, lieber Vater, dieses Drama zuschreibe, so geschieht es aus Gefühlen, die Du kennst, und die an dieser Stelle zu zerlegen,

Digitized by Google

keine Nötigung besteht. Deine Erzählung vom Großvater, der in jüngeren Jahren, ein armer Weber, wie die geschilderten hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden, die, ob sie nun lebenskräftig oder morsch im Innern sein mag, doch das beste ist, was „ein armer Mann wie Hamlet ist" zu geben hat. Dein Gerhart." Aus dieser Zuschrift ersehen wir also, wie dem Dichter der Stoff seines Dramas aufgegangen ist. Der Weberaufstand des Jahres 1844, den Hauptmann darstellt, hat eine gleichzeitige eingehende Schilderung in den Berichten eines Dr. Leopold Schweitzer für die „Voss. Ztg." gefunden, die dann Alfred Zimmermann für sein Buch „Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien", 1885, benutzt hat. Dies Buch hat wieder Hauptmann gekannt und benutzt.

Über die Bühnenschicksale der „Weber" will ich hier nicht näher berichten. Die Freie Bühne hat sie gebracht (26. Februar 1893), dann sind sie auch in Paris gegeben worden, aber eine öffentliche Aufführung wollten die Behörden lange nicht gestatten. Endlich im Jahre 1894 wurde sie doch erlaubt, und nun erfolgte am 25. September im Berliner „Deutschen Theater" jene skandalöse Aufnahme des Dramas, die nicht diesem und seinem Dichter, aber dem betreffenden Berliner Publikum und damit einer bestimmten Klasse unserer Gesellschaft das Urteil sprach. Anstatt, daß man das düstre Werk in schwerem Ernst, in lautlosem Schweigen, in tiefster Erschütterung an sich hätte vorübergehen lassen, wurden nach dem Ausdruck Adolf Sterns die Elendsbilder wie die Bilder rasender Zerstörung mit tobendem Beifall, mit jauchzendem Entzücken begleitet. Man hat an die Aufführung von Beaumarchais' „Figaros Hochzeit" vom 27. April 1784 erinnert — nun, die französische Gesellschaft vor der großen Revolution war mit geringen Ausnahmen in dem Zustande glückseliger Blindheit; von jener Berliner kann man das nicht sagen, sie ist nur frech.

Digitized by Google

Statt einer ausführlichen Inhaltsangabe der „Weber", die übrigens kaum möglich ist, will ich lieber eine Schilderung der Zeitumstände und tatsächlichen Verhältnisse, die dem Stücke zugrunde liegen, hierhersetzen, und zwar nicht aus Zimmermann, sondern aus dem Werke „Aus der Franzosenzeit" von dem Schlesier Augustin Knötel (Leipzig 1896). Der Mann berichtete über diese Dinge aus eigener Anschauung. Es heißt da (S. 34 ff):

„Nach dem Tode Friedrichs des Großen (1786) hörte die landesväterliche Fürsorge für das Wohl des kleinen Mannes auf, und bald machten sich die Folgen bemerkbar; die bald ausbrechende Revolution in Frankreich wirkte trotz der Entfernung auch auf Schlesien ein; in den neunziger Jahren fanden im Gebirge Weberunruhen und in Breslau zwei nicht unbedeutende Krawalle statt, in denen die herrschende Unzufriedenheit zum Ausbruche kam. Der Verfall der alten Leineweberei, die eine gute, reine, dauerhafte Ware erzeugte und auf den Markt brachte, sowie die rettungslose Verarmung der Weberbevölkerung riß erst nach den Kriegen immer mehr ein, als die Fabrikanten anfingen, nach englischem Vorbilde den Maschinenbetrieb und die Baumwolle einzuführen. Da die Maschinen Menschenhände zum großen Teile entbehrlich machen, so gelang es ihnen durch Erzeugung von Arbeitslosigkeit und infolgedessen durch übermäßige Herabdrückung der Löhne die Handwerker in völlige Abhängigkeit vom Belieben des Brotgebers zu bringen und einen Zustand zu schaffen, der im Grunde genommen so gut wie eine dauernde Hungersnot ist. Die gänzliche Unterjochung der Weberbevölkerung in den Kreisen, wo sie am dichtesten beisammen saß, war das gemeinsame Werk der Fabrikanten, die eng zusammenhielten und, wie man heutzutage sagt, einen Ring bildeten, der die Löhne bestimmte. Wenn ein Weber seine Webe auf den Markt brachte und sie einem der in besonderen Ständen

Digitized by Google

sitzenden Fabrikanten vorlegte, so besichtigte sie dieser, machte seine Bemerkungen und schrieb, wenn er nicht kaufen wollte, den Preis darauf, den er dafür geben würde. Damit war das Schicksal des Webers entschieden; denn wenn er zu einem zweiten, dritten, vierten ging, so gab keiner mehr als der erste, meist der tonangebende Fabrikant, darauf geschrieben hatte. Auf diese Weise wurden die Arbeitslöhne so tief herabgedrückt, daß die Leute beim regsten Fleiß und der größten Genügsamkeit dabei nicht mehr bestehen konnten und immer tiefer ins Elend gerieten. Unehrlichkeit war die Folge davon. Sie unterschlugen vielfach einen Teil des ihnen gelieferten Garnes, ohne daß ihnen dies viel nützte.

Um noch größeren Vorteil zu haben, führten die Fabrikanten das englische Trucksystem ein, d. h. sie eröffneten Läden, wo alles mögliche, Brot, Zucker, Kaffee und andres bis zu den Kartoffeln herunter, zu haben war, und zwangen die von ihnen beschäftigten Weber, alles, was sie davon brauchten, bei ihnen zu kaufen. Ein Mittel, sich gegen diese unbarmherzige Ausbeutung ihrer Arbeitskraft zu wehren oder um Hilfe zu schreien, hatten die Unglücklichen nicht, weil damals in den Zeiten von 1815 bis 1840 bei der musterhaften regelmäßigen Verwaltung des Staates durch wohlgeschulte Beamte kein Mensch daran dachte, daß sich im Volksleben schreiende Übelstände entwickeln könnten. Alles hatte damals seinen regelmäßigen Gang. An Klagen und öffentliche Beschwerdeführung war gar nicht zu denken; dafür, daß sie nicht laut wurden und die Behaglichkeit der Bessergestellten störten, sorgte die Zensur. Wer hätte sich da der Sache annehmen können, ohne als Störer des öffentlichen Friedens zur Ruhe verwiesen oder vielleicht hart bestraft zu werden? Das im Gebirge, im Reichenbacher Kreise und sonst herrschende Weberelend war in der ganzen Umgegend bekannt und fand bei vielen Mitleid. Ich weiß aus den vierziger Jahren, daß Weberkinder, Knaben und

Digitized by Google

Mädchen, von da in ganzen Trupps in den benachbarten wohlhabenden Frankensteiner Kreis herüberkamen und bettelnd von Dorf zu Dorf zogen. „Gebt ihnen," sagten nicht wenige Landleute, „es sind Bielauer Weberkinder; sie haben zu Hause nichts zu essen und müssen sehen, wo sie etwas kriegen." Man speiste sie dann mit Brot, Milch, Kartoffeln und was man sonst hatte, und beherbergte sie über Nacht in den Scheunen. Andrerseits wurden viele Fabrikanten reich und manche sogar sehr reich, am reichsten die, die es am besten verstanden, die Löhne zu drücken. Die Namen waren bekannt und ihre Träger bitter gehaßt. Diese Fabrikanten waren der Regel nach aus den kleinen Fabrikanten, und diese weiter zurück aus den Webern selbst hervorgegangen — ein Umstand, der die Feindseligkeit verschärfte; denn die verarmten, im Druck schmachtenden Weber kannten persönlich oder aus Erzählungen ihrer Eltern die Väter und Großväter dieser großen, sehr vornehm und protzenhaft auftretenden Fabrikanten, die durch Geiz, Hartherzigkeit und allerlei Ränke und Kniffe in die Höhe gekommen waren. Den Leuten wollte es nicht in den Kopf, daß meinethalb der Sohn des lahmen N. N., der ein arger Knauser und Drücker gewesen war, sich als großen Herrn aufspielte, große Fabrikgebäude errichtete, sich einen Palast baute, seinen Kindern Hauslehrer und Gouvernanten hielt und schöne Pferde, Karossen, Kutscher und Bedienten hatte, wie sonst nur Grafen und Barone. Man findet diese Beschwerden in der sogenannten Webermarseillaise ausgesprochen.

Ich habe einmal einer Einladung folgend von Breslau aus, wo ich damals studierte, einen Ausflug nach dem mir bereits bekannten Langenbielau gemacht und mich einige Tage dort aufgehalten. Das mehr als eine Meile lange Dorf, das damals bereits wohl 15—16 000 Einwohner hatte und gegenwärtig, wenn ich nicht irre, daran ist, zur Stadt erhoben zu werden, fängt eine halbe Meile südöstlich von

Digitized by Google

der Kreisstadt Reichenbach an und zieht sich dann zu beiden Seiten der breiten Straße in westlicher Richtung auf ganz ebenem Boden hin bis zum Gebirge, wo es, sich in einer Talschlucht festsetzend, zuletzt als Ober-Langenbielau endet. Der Ort hat zwei Kirchen, eine katholische und eine evangelische, und machte damals schon einen großstädtischen Eindruck. Das seitwärts im Gutsholze liegende große Haus des Grundbesitzers Grafen Sandrezky mit seinem hohen braunen Schindeldache stand sehr zurück gegen die zahlreichen entlang der Straße liegenden neuen und schönen Villen und Gebäude der Fabrikanten; auch gab es hier stattliche Weinhäuser und ein großstädtisches Hotel, vielleicht auch mehrere. Zwischen den Besitzungen der Fabrikanten lagen dann vielfach Bauernhöfe, die denen in anderen Dörfern glichen, die Weber dagegen wohnten meist in benachbarten kleineren Dörfern und in den zerstreut im Gebirge liegenden Häuschen.

Durch Gerhart Hauptmanns Theaterstück „Die Weber" ist Langenbielau — wenigstens für einige Zeit — weltbekannt geworden. Denn hier und in dem nahen, nur einen Feldweg entfernten, Langenbielau gleichlaufenden großen Fabrikdorfe Peterswaldau spielt das Stück. Mir, der ich doch in der Nähe zu Hause bin und Sprache und Sitte der Gegend sehr genau kenne, hat es großen Spaß gemacht, die Bielauer, die sozusagen eine eigene Nation sind, so genau abgeschildert zu sehen. Das Lokalkolorit ist lächerlich treu.

Der Gegenstand des Stückes ist der im Jahre 1844 in Peterswaldau und Langenbielau ausgebrochene Weberaufstand, in dem sich der lange genährte Groll und Haß der gedrückten Bevölkerung Luft machte. Denn mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. war eine neue Zeit angebrochen, wo die bureaukratische Herrschaft sofort von allen Seiten angegriffen wurde und sehr bald ihr Selbst-

Digitized by Google

vertrauen verlor. So kam auch bald die jammervolle Lage der schlesischen Weber zur öffentlichen Kenntnis, erweckte Mitleid mit ihnen und Unwillen über die Herzlosigkeit der Fabrikanten und gab Anlaß zu den heftigsten Angriffen gegen die Regierung, die diese Bevölkerung so lange Zeit der schrankenlosen Ausbeutung durch wenige Menschen überlassen hatte, ohne sich um ihr Wohl und Wehe zu kümmern. Die Radikalen machten einen großen Lärm und nahmen sich der Sache an. Das Gedicht von Freiligrath, wo ein hungerndes Weberkind seine Not klagt und den Rübezahl um Hilfe anruft, entstand damals und kam in Aufnahme, und ein Düsseldorfer Maler (Hübner, wenn ich nicht irre) malte eine echt Hauptmannsche Szene: ein Fabrikherr wirft in seinem Kontor mit protzenhafter Geringschätzung eine von armselig aussehenden Webern gebrachte Webe zurück, wobei ein Weib zusammengesunken am Boden die Hände ringt. Natürlich erfuhren die Weber von dem Mitleid, das sie erweckten, und ebenso empfanden die Fabrikanten sehr bald den Druck des auf ihnen lastenden allgemeinen Unwillens; und manche von ihnen machten sich Luft in Äußerungen, die die gereizte Stimmung nur noch gereizter machten. So kam die Gärung endlich zum Ausbruch.

Dieser Weberaufstand und der auf die Nachricht davon in Breslau erfolgte große Krawall ist mir in besonders frischer Erinnerung, weil ich diesen aus nächster Nähe mit angesehen habe. Ich war damals Student an der Universität in Breslau und erhielt die erste Nachricht von dem Aufstande durch meine Mutter, die gerade damals zum Besuche kam. Leute aus Reichenbach, sagte sie mir, hätten es in Heidersdorf — wo die Reichenbacher Straße in die Glatz-Breslauer einmündet — erzählt, in Peterswaldau und Langenbielau zerstöre man Fabriken und Maschinen . . . In Breslau sollte an diesem Tage ein hoher General eintreffen und am Abend ein großer Zapfenstreich stattfinden;

Digitized by Google

dieser kam nicht zustande; da nun aber Tausende von Menschen versammelt waren und zum Unglück die ersten Nachrichten von dem Weberaufstande eingetroffen waren, erwachte die Lust am Skandal, und der Krawall ging los — ein regelrechter Judenkrawall, der von den auf die jüdischen Kleidermagazine erbitterten Schneidergesellen ausging, an dem sich aber auch Gesellen anderer Gewerke beteiligten. Der Schauplatz der Verwüstung war der alte vom Kaiser Karl IV. gestiftete Ghetto, die Karlsstraße, Antoniengasse, Goldene Radegasse, wo damals noch die meisten Juden beisammen wohnten. Ich besah mir am andern Vormittage den Schaden: tatsächlich war in den genannten Straßen bis zum dritten Stock hinauf schier kein Fenster ganz. Wie man mir erzählte, hatten die Kürassiere nicht in die Straße eindringen können, weil man ihre Pferde mit brennenden Fackeln scheu machte und über die Nasen schlug . . . Das war der Schneiderkrawall von 1844. Die Zeit war sehr aufgeregt und aufgewühlt, und Breslau, wo die damals durch Ronge hervorgerufene deutsch-katholische Bewegung ihren Mittelpunkt hatte, einer der Haupthexenkessel, worin die Suppe von 1848 gebraut wurde. Es gab fortwährend Aufregungen; Politisches, Religiöses, Soziales, das sich heutzutage deutlich gesondert hat, war damals noch in einem und demselben Teige des Liberalismus zusammen gemischt. Der Weberaufstand und der Schneiderkrawall in Breslau hingen innerlich enge zusammen. Hier wie da war es eine Empörung der vom Maschinenbetriebe und dem Kapitale ausgebeuteten oder zur Ausbeutung bestimmten Volksmassen. Gleich von Anfang an hat die arbeitende Klasse in der viel produzierenden und Hände entbehrlich machenden Maschine ihren Todfeind gesehen, und bei allen Revolutionen hat die Zerstörung der Maschinen eine Rolle gespielt. Natürlich hat dies dem Volke nichts genützt. Der Weberaufstand wurde bald zur Ruhe gebracht. Eine Kompagnie Infanterie

Digitized by Google

aus Schweidnitz und eine andere aus Glatz waren sehr bald zur Stelle, und ein paar Salven Gewehrfeuer auf die ausgehungerten, ihr Jammerlied singenden Menschen genügten, um die Ordnung herzustellen. Was blieb ihnen übrig? wenn sie nicht ganz verhungern wollten, mußten sie demütig um Verzeihung und weitere Arbeit bitten und wieder in die Fabrik gehen oder ihre Handweben um den allerkläglichsten Lohn losschlagen . . .

Seitdem ist die Sozialdemokratie entstanden und hat bei der in unserer Zeit herrschenden geistigen Verworrenheit immer größere Stärke gewonnen, so daß sie bedrohlich ihr Haupt erheben kann. Der Reichenbacher und Neuröder Kreis ist jetzt einer der Hauptsitze der Sozialdemokratie und im Reichstage durch einen Sozialdemokraten vertreten."

Bei der Beurteilung des Dramas werde ich hin und wieder auf diese Darstellung zurückkommen müssen.

Die „Weber" zerfallen in fünf Akte. Das Personenverzeichnis ist nicht dem ganzen Werke, sondern jedem Akte einzeln beigegeben, wodurch schon angedeutet wird, daß ein jeder eine verhältnismäßig große Selbständigkeit hat. (Die Einteilung der Personen des ersten Aktes in eine Fabrikanten- und eine Webergruppe — bei 12 Personen, von denen nur 7 namentlich angeführt sind — ist wieder eine der Hauptmannschen Überflüssigkeiten, um nicht Mätzchen zu sagen.) Dennoch hat das Stück etwas wie eine Handlung. In dem ersten Akt, der die Ablieferung der fertigen Weben in dem Kontor des Fabrikanten Dreißiger (geschichtlich Zwanziger) zu Peterswaldau darstellt, ist zwar die Schilderung der Not der Weber und ihrer brutalen Behandlung durch das Personal des Fabrikanten sowie der Heuchelei des Fabrikanten selbst die Hauptsache, doch tritt schon hier in der Person und dem Gebaren des Webers Bäcker die Opposition gegen die Fabrikantenwirtschaft auf, die sich dann von Akt zu Akt bis zum wirklichen Aufstand

Digitized by Google

steigert. Der zweite Akt, der sich der Zeitfolge nach unmittelbar an den ersten anschließt, macht uns mit den Verhältnissen der Familie Baumert zu Kaschbach im Eulengebirge bekannt, die als typisch für alle Weberfamilien zu gelten hat — man ißt Hundefleisch als Leckerbissen, kann es aber des geschwächten Magens wegen nicht mehr vertragen —, jedoch auch hier wird die Schilderung der Zustände durch das Auftreten des entlassenen Soldaten Moritz Jäger, der aus der Kaserne die zum Aufstand nötige Lebenskraft mitgebracht hat, unterbrochen, zum erstenmal hören wir zum Schluß des Aktes das Weberlied, in dem die Not der Weber einen unbeholfenen, aber dennoch gewaltig packenden Ausdruck gefunden hat. Der dritte Akt erweitert den Schauplatz, wir werden in einen Kretscham nach Peterswaldau geführt und lernen die übrige Bevölkerung des Weberbezirks, Wirt und Handwerker, Förster und Bauer, selbst den Edelmann (dieser tritt jedoch nicht auf) und den fremden Reisenden kennen. Erst hierdurch sind wir imstande, die sozialen Verhältnisse der Weber, zum Teil auch ihre Stellung zur Welt draußen einigermaßen zu überschauen. Die Aufregung ist inzwischen gestiegen, schon ziehen die jüngeren Weber, geführt von Bäcker und Moritz Jäger, singend und trinkend durch das Dorf, an den Fenstern des Fabrikanten vorbei, und setzen dem durch den Gendarm verkündeten Verbot des Polizeiverwalters, das Dreißigerlied zu singen, offenen Widerstand entgegen. Der vierte Akt führt uns in das Haus des Fabrikanten Dreißiger, wo eben der Pastor mit seiner Frau zu Besuch ist. Der Hauslehrer Dreißigers, Kandidat Weinhold, wird, weil er die Weber teilweise entschuldigt, von seinem Herrn in brutaler Weise entlassen, aber schon naht durch die draußen demonstrierende Menge das Gericht. Als die Färbergesellen Dreißigers Moritz Jäger gefangen nehmen und dieser dem Fabrikanten und dem inzwischen herzugeeilten Polizeiverwalter vorgeführt wird —

Digitized by Google

er benimmt sich im Vertrauen auf die Hilfe seiner Genossen äußerst frech —, kommt der Aufstand in der Tat zum Ausbruch. Jäger wird auf dem Wege zum Gefängnis befreit, und es beginnt der Sturm auf Dreißigers Haus. Die Bewohner, auch Dreißiger selbst und sein verhaßter Expedient Pfeifer, vermögen sich noch im letzten Augenblick zu retten, aber das ganze Besitztum wird demoliert. Im letzten Akte erhalten wir nochmals die Schilderung einer Weberfamilie, der des alten Hilse zu Langenbielau, der, ein frommer, gottergebener Mann, von dem Aufstande nichts wissen will. Dieser hat inzwischen die größten Dimensionen angenommen, auch in Bielau wird alles zerstört, aber schon rückt Militär heran. Ein Schuß der Soldaten trifft den alten Hilse, der ruhig am Webstuhl sitzt, aber den Webern gelingt es, die Soldaten aus dem Dorfe herauszuschlagen. Mit diesem anscheinenden Sieg des Aufstandes schließt das Stück. Man sieht, vom Ende des dritten Aktes an geht die Handlung ziemlich ununterbrochen fort; nur die Einführung neuer Personen im letzten Akt könnte man für überflüssig, ja störend erklären, indes wird durch die Schilderung der frommen Weberfamilie (die Schwiegertochter und dann auch der Sohn schließen sich jedoch dem Aufstande an) immerhin ein mächtiger und nicht unkünstlerischer Kontrast erzielt, es treten, wie unsere Modernen sagen, die alte und die neue Weltanschauung einander schroff gegenüber, und, wer will, kann den frommen Standpunkt, den no resistance-Standpunkt sogar als den höheren empfinden. Der Tod des alten Hilse wird dabei freilich doch als blinde Schicksalstücke angesehen werden müssen, er hat auch künstlerisch keinen andern Wert, als daß er eben zeigt, daß die Kugel trifft.

Eine Idee von dem Schauspiel gibt das wenige, was ich über seinen Inhalt sagen konnte, wie ich schon im voraus bemerkte, in keiner Weise. Die Wirkung ist hier im

Digitized by Google

Grunde gar nicht von der Handlung, die man notdürftig herausentwickeln kann, auch nicht von den Charakteren, unter denen kaum einer vollständig individuell wird, sondern durchaus von der Darstellung der Zustände, also vom Detail abhängig — die „Weber" sind, um es kurz zu sagen, ein reines Milieudrama, ein Drama des Nebeneinander. Mit ihnen hat Hauptmann die seinem Talente und den Theorien des Naturalismus angemessene Form gefunden und zugleich ausgefüllt. Hier wird man nicht mehr an Ibsens scheinbar zwar einfache, in Wirklichkeit aber dennoch technisch raffinierte Dramen erinnert, eher an Zolas Romane mit ihrer verhältnismäßigen Breite und ihrer reinen, wenn auch vielfach brutalen Gegenständlichkeit der Lebensdarstellung. Den „Germinal" möchte ich geradezu als das Patenwerk der „Weber" bezeichnen, doch ist das Verhältnis des deutschen Dramas zu dem französischen Roman*) bei weitem nicht so enge wie das früherer Dramen Hauptmanns zu ihren Patenstücken. Hat auch sicher die Atmosphäre beider Werke große Verwandtschaft, kommt es in beiden zum Aufstand, die „Weber" sind doch vollständig deutsch und wirken elementarer als „Germinal", schon weil die Not in ihnen viel schrecklicher auftritt. Will man ein ähnliches Verhältnis aus der Literatur früherer Zeiten zum Vergleich herangezogen haben, so kann etwa das von Goethes „Werther" zu Rousseaus „Neuer Heloise" benutzt werden. Unzweifelhaft ist mit den „Webern" die Herrschaft des ausländischen Naturalismus in der deutschen Literatur überwunden, der Naturalismus selber in eine neue Phase getreten, die ich als die des intimen Naturalismus dem brutalen gegenüber (die Art der Behandlung mildert eben auch die Brutalität

*) Hier will ich auch den ersten (?) deutschen Weberroman, Robert Prutz' „Engelchen" (Leipzig 1851) anführen. Zu einer wirklichen Darstellung der Weberverhältnisse kommt es in diesem Werke freilich nicht, es enthält nur einige energische farbige Skizzen.

Digitized by Google

des Stoffes in den „Webern") bezeichnen möchte, und man fühlt sich veranlaßt, diesem deutschen Naturalismus den Preis der Künstlerschaft vor dem ursprünglichen französischen zu erteilen. Damit soll jedoch die dichterische Persönlichkeit Hauptmanns nicht ohne weiteres über die Zolas gestellt werden, wie ich denn auch immer wieder daran erinnern muß, daß schon ein älterer deutscher Dichter, Jeremias Gotthelf, die besten Wirkungen des angeblich vollständig neuen Naturalismus vorweggenommen hat.

Die „Weber" bezeichnen also vor allem eine neue dramatische Form; dem alten Drama mit einem Helden und geschlossener dramatischer Handlung, das unter der Hand der neueren Franzosen und ihrer deutschen Nachfolger zum szenischen Effektstück entartet war, tritt das Milieudrama oder, wie ich deutsch, im Anschluß an die Gutzkowsche Theorie des sozialen Romans, sagen möchte, das Drama des Nebeneinander gegenüber. Man darf es nicht etwa als eine Erfindung Hauptmanns ansehen, poetische Formen erfindet man bekanntlich nicht, sie werden, aber Hauptmann hat es in den „Webern" zuerst rein ausgebildet. Sein Ursprung läßt sich am besten aus dem ersten deutschen Sturm und Drang herleiten; schon die bereits öfter genannten Stücke Lenzens, „Der Hofmeister" und „Die Soldaten" sind wesentlich Milieudramen, freilich mit ihrem fortwährenden Wechsel des Schauplatzes viel zu unruhig und sprunghaft, als daß ein starker Eindruck der örtlichen Menschenatmosphäre erreicht würde, es wirkt mehr die Standesatmosphäre, die ja aber auch zum Milieu gehört. Durchaus an eine bestimmte Umgebung gebunden sind dann Maler Müllers dramatische Idyllen aus der Pfalz: „Ulrich von Koßheim" (den ich nicht kenne), die „Schafschur" und das „Nußkernen". Läßt man bei Hauptmanns Dramen auch noch die Akteinteilung weg, was man ja vielfach kann, so hat man eben die Form der Idyllen Maler Müllers, die auch in der Verwendung der Volks-

Digitized by Google

sprache, wenn auch nicht durchweg des Dialekts, für Hauptmann zum Teil vorbildlich hätten sein können. Bei unsern Klassikern finden wir natürlich reine Milieudramen nicht, so starke Wirkungen auch beispielsweise in „Götz" und „Kabale und Liebe" vom Milieu ausgehen, aber die volkstümliche Dichtung, das volkstümliche Drama hält seit dem Sturm und Drang naturgemäß die breitere Ausmalung des Milieus fest — ich verweise auf Arnolds „Pfingstmontag" (Straßburg 1816) und vor allem auf die viel zu wenig bekannten Darmstädter Lokalpossen „Des Burschen Heimkehr" und „Der Datterich" von Ernst Elias Niebergall (Darmstadt 1841). Der letzte Herausgeber dieser Stücke, Georg Fuchs, hat auf ihre ganz nahe Verwandtschaft mit Hauptmanns Dramen hingewiesen, die sich nicht nur auf das Überwiegen des Milieus über die Handlung, sondern besonders auch auf die Behandlung der Sprache erstreckt, Niebergall hat nicht bloß, wie die übrigen Dialektdichter, die formellen Eigentümlichkeiten der Mundart berücksichtigt, sondern auch die psychologischen, die sich vorzüglich in der Satzbildung manifestieren, und ist also hier der direkte Vorläufer des Dichters der „Weber", wie denn sein „Datterich" auch geradezu das Vorbild des „Kollegen Crampton" sein könnte. Selbst die ganz gewöhnlichen Volksstücke, bis zu denen L'Arronges herab, sind, wie ja schon vielfach ihre Einteilung in „Bilder" andeutet, zum Teil Milieudramen. Von den Dichtern, die der großen (im Gegensatz zur volkstümlichen) Literatur angehören, muß hier vor allem noch Grabbe erwähnt werden. Er liefert in seinen späteren historischen Dramen, besonders dem „Napoleon", der „Hermannsschlacht" und dem Fragment „Marius und Sulla" formell wirklich schon etwas wie künstlerische Milieudramen, (wenn er auch die überragende Bedeutung seiner Helden noch festzuhalten weiß), und hier und nirgendwo anders knüpfen die „Weber" denn wohl unmittelbar an. Wenn ich

Digitized by Google

zum Schluß noch Georg Büchners „Danton" und vor allem seinen „Wozzek" und Otto Ludwigs „Erbförster" nenne (Hebbel war eine viel zu dramatische Natur, als daß er, so sorgfältig er auch das Milieu behandelt, je zum Milieudrama hätte gelangen können), so haben wir eine ziemlich geschlossene Entwicklungsreihe vor uns, die jede Annahme, als ob Hauptmann seine neue Form gleichsam aus dem Ärmel geschüttelt habe, ohne weiteres über den Haufen wirft.

Man hat die Form der „Weber" und der späteren naturalistischen Dramen Hauptmanns geradezu als die Auflösung aller dramatischen nicht bloß, sondern aller dichterischen Form bezeichnet — ich bin keineswegs dieser Ansicht. Allerdings will der Naturalist seiner Theorie gemäß wie die Wirklichkeit selbst wirken, und seine Darstellung darf demgemäß im Grunde auch keine Zufälligkeit des wirklichen Lebens auslassen; dennoch nimmt auch er in praxi ohne weiteres eine Scheidung der darzustellenden Dinge vor, zwischen denen nämlich, die zu seinem Stoffe gehören, und denen, die dazu in keiner Beziehung stehen, obschon die in der Wirklichkeit doch ungetrennt vorliegen (neben den Webern wohnen auch Bauern in Langenbielau, aber ihr Leben wird nicht dargestellt). Er beobachtet ferner auch das Hauptgesetz aller Kunst, das die größtmögliche durch technische Mittel zu erreichende Stärke aller Illusion bildenden Elemente im Kunstwerk fordert, und damit eine ganze Reihe weiterer Kunstgesetze, wie das der Hervorhebung der charakteristischen Momente, das der Verteilung von Licht und Schatten usf. Nicht bloß als Künstler, sondern schon als Mensch, als Individuum verleiht auch der Naturalist seinen Werken mit Naturnotwendigkeit Form, er wird nur nicht die überlieferte Form geradewegs benutzen, sondern jedesmal seinem Stoffe gemäß eine besondere Form zu finden suchen, die aber darum noch lange nicht außerhalb der Kunstgesetze steht, da diese ja doch nicht bloß etwas

Digitized by Google

Überliefertes, sondern vor allem etwas von der Natur Gegebenes, einer bestimmten menschlichen Tätigkeit Entsprechendes sind. Weil der menschliche, der künstlerische Geist selber an feste Anschauungsformen gebunden ist, so werden auch alle Formen, in denen er schafft, eine innige Verwandtschaft behalten, die Anknüpfung an die Überlieferung wird also jederzeit möglich sein. Ich habe diese Anknüpfung für das Milieudrama Hauptmanns ja oben gegeben. Daß sich das Milieudrama zu dem alten Drama, ja, zu dem Begriff des Dramas, aus dem der Begriff Handlung dem Namen der Gattung gemäß unmöglich auszuscheiden ist (nur darf er nicht bloß äußerlich gefaßt werden), in einen Gegensatz stellt, leuchtet ohne weiteres ein, es ist nicht mehr eigentliches Drama, und so verspüre ich auch durchaus keine Neigung, es dem alten Drama, der historischen Hauptform der Tragödie beispielsweise, gleichzustellen, möchte es vielmehr nur als eine Nebenform, eine Zwischenform zwischen Drama und Roman angesehen wissen, die unter gewissen Zeitumständen und bei bestimmten Stoffen statt der Tragödie auftreten kann, diese aber nie ersetzt. Denn man darf auch die Lebenskraft der großen überlieferten Formen nicht unterschätzen, die Tragödie z. B. hat noch jedesmal, wenn Völker und Zeiten die ihr angemessenen Bedingungen schufen, ihre Auferstehung gefeiert, und wird dies wahrscheinlich auch in Zukunft tun. Aber eine zeitlich berechtigte Nebenform ist das Milieudrama wohl, berechtigter gewiß als das soziale Drama französisch-norwegischen Stils, das Hauptmann zuerst pflegte, und das mir immer als ein schlechtes Surrogat für die Tragödie erschienen ist. Auch das Milieudrama kann die vom echten Drama geforderte Darstellung menschlicher Grundverhältnisse nicht erreichen, aber es kann wenigstens wahrhaftes Leben zwanglos geben, während das sogenannte „Drama" (Schauspiel) immer die Einschnürung des Lebens in die spanischen Stiefeln der Bühnentechnik oder, wie bei

Digitized by Google

Ibsen, ein Spiel mit Menschen in künstlichem Rahmen bedeuten wird. Daraus folgt nun freilich wieder, daß das Milieudrama, eben weil es die Lebenszustände mit allem Drum und Dran gibt, nicht gut aufführbar, das geborene Lesedrama ist.

Einzelne Kritiker haben den „Webern" Hauptmanns wenigstens im einzelnen tragischen Wert zugestehen wollen, wenn sie auch nur das Tragische niederdrückender Art in ihnen fanden, aber ich glaube, daß man den Begriff des Tragischen hier gar nicht anwenden darf. Denn das Tragische muß stets, wie mein Lieblingsästhetiker sagt, als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein wie der Tod mit dem Leben selbst Gesetztes, gar nicht zu Umgehendes auftreten, und diesen Eindruck hat man der Webernot, wie überhaupt aller sozialen Not gegenüber niemals, da ihr eben stets abzuhelfen ist. Aber wenn auch soziale Not nicht tragisch ist, so folgt daraus noch lange nicht, daß sie nicht dargestellt werden darf: Ganz gewiß kann den Dichter ihr gegenüber der Menschheit ganzer Jammer anpacken, und wenn er sich dann zur Darstellung gedrängt fühlt, so mag er wohl, wenn ihm die Form des Romans, die ja eigentlich für die Schilderung des Zuständlichen da ist, nicht genügt, weil sie nicht unmittelbar genug wirkt, zur Form des Milieudramas greifen, die gerade für Darstellungen dieser Art, sei es mit, sei es ohne Tendenz, geeignet ist. Hauptmann hat dies getan und bei vollständiger innerer und äußerer Wahrheit, ohne jede Forcierung, eine Kraft und Wucht der Darstellung entwickelt, die fast ohnegleichen in der deutschen Literatur ist und ihren Eindruck niemals verfehlen wird.

In der Tat, ich halte die „Weber" für ein einziges Werk. Wohl sind sie eng, weder die historische Entwicklung der Webernot noch die Stellung der Weber innerhalb der damaligen politischen und (weiteren) sozialen Verhältnisse hat Hauptmann in den Rahmen seiner Darstellung gezogen,

Digitized by Google

wir brauchen etwas wie eine geschichtliche Einleitung zu dem Werk, wie ich sie oben aus Knötels Buch gegeben, wir empfangen nicht die von der Kunst geforderte, weil dem Gang der Geschichte entsprechende Aussicht auf die künftige Ausgleichung, die den Satz „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" zu seinem Recht kommen läßt und die einzige im Drama mögliche „Versöhnung" ergibt, wir werden geradezu brutal (wenn auch nicht künstlich) in die Atmosphäre des Weberelends hineingezwängt und scheiden von dem Stück mit der nämlichen Gedrücktheit, mit der wir darin eintreten. Shakespeare hat aber recht, wenn er nach Hamlets Tod den siegreichen Helden Fortinbras auftreten läßt, Hebbel weiß, was er tut, wenn er nach Mariamnes Ermordung die Weisen aus dem Morgenlande erscheinen, nach dem Untergang der im Grunde noch heidnischen Nibelungen das Christentum aufleuchten läßt. Die Geschichte der Menschheit ist keine blutige Farce, ist wenigstens allen Großen der Menschheit nie als solche erschienen, die Welt geht weiter, wenn die Tragödie zu Ende ist, und muß weiter gehen. Auch wäre für die „Weber" die größere Perspektive unschwer zu gewinnen gewesen, Knötel bemerkt sehr richtig, daß der Weberaufstand mit andern revolutionären Erschütterungen der Zeit zusammenhing und wie diese ein Vorspiel der Unruhen von 1848 war, und der Ausblick auf dieses Jahr hätte in der Tat etwas wie eine künstlerische Ausgleichung ergeben. Gewissermaßen kann man ja auch die heutige Sozialdemokratie, wie es Knötel gleichfalls tut, aus Verhältnissen, wie die in den „Webern" geschilderten sind, entsprungen ansehen, und wenn auch die Prophezeiungen ex eventu vom Übel sind, überhaupt die ganzen Zustände der Weber örtlich zu begrenzt erscheinen, als daß ihnen ein weltgeschichtlicher Charakter zu verleihen gewesen wäre, ein echter Tragiker würde doch weiter gekommen sein als Hauptmann. Aber die Form des Milieudramas,

Digitized by Google

soweit sie äußerlich erscheint, beschränkt eben doch immer, und dann sind wieder die Grenzen des Talents und der Persönlichkeit des Dichters in Betracht zu ziehen: Nie hat er seine Stärke deutlicher offenbart als in den „Webern", aber nie auch seine Einseitigkeit.

Dennoch, ich wiederhole es, sind die „Weber" ein einziges Werk. Hier endlich, wo es sich weniger um die Handlung als das Milieu, weniger um ausgeführte Charaktere als um Charakter-, Volkstypen handelt, konnte Hauptmann seine eigenste Kunst entwickeln und tat es in bewunderungswürdiger Weise. Wir haben in unserer Literatur wenig so gute Darstellungen des Volkes wie in den „Webern"; höchstens einige Romane Jeremias Gotthelfs und Otto Ludwigs Thüringer Erzählungen kommen in dieser Hinsicht noch etwas weiter als Hauptmann. Richtig ist ja freilich, daß der Eindruck des Dramas ein durchaus „niederwuchtender" ist, daß alles das, was die lichtere Seite des Volkslebens bildet, und was bei Gotthelf wie bei Ludwig stets eine starke Vertretung findet, hier vollständig fehlt, alles in der Not gleichsam ertrinkt — dennoch kann man die Wahrheit und die Treue Hauptmanns in keiner Beziehung bezweifeln, nicht seine Darstellung ist einseitig, sondern die Verhältnisse boten eben nur eine Seite zur Darstellung. Gestehen wir dem Dichter das Recht zu, seinen Rahmen so zu wählen, wie er es getan hat, so konnte die Darstellung nicht anders ausfallen, wie sie ausgefallen ist, ja, man wird in der durchaus düsteren Darstellung noch immer manches entdecken, was auf die Unverwüstlichkeit der Menschheit auch in den völlig verkümmerten Gestalten der „Weber" hindeutet: ihre treue Anhänglichkeit aneinander, an den Boden ihrer Heimat, ihr unbeirrbares Gerechtigkeitsgefühl, daß sie über gewisse sehr mäßige Forderungen nicht hinausgehen läßt, u. a. m. Für die Erkenntnis der Volksseele und des ganzen Volkstums sind die „Weber" ein geradezu

Digitized by Google

unschätzbares Werk, immer und immer wieder wird vor allem der, der selber dem Volke entstammt, durch die Treue in allen Einzeldingen überrascht und erfreut, kaum ein Zug, in dem die Wahrheit und die Wahrscheinlichkeit auch nur um eine Linie überschritten wäre. Kurz, die „Weber" gehören trotz ihrer Düsterkeit und Einseitigkeit, die, um es nochmals hervorzuheben, die Schuld der tatsächlichen Verhältnisse, nicht die des Dichters, höchstens die seines Talentes ist, zu den Werken der deutschen Literatur, die aus Heimat und Volkstum unmittelbar erwachsen und darum auch lebenskräftige Kunst sind. Gewiß, die Kunst hat so wenig die Erkenntnis der Volksseele zu fördern, wie sie soziale Fragen zu lösen hat, aber ebensowenig darf sie sich das Recht, alle menschlichen Lebensverhältnisse darzustellen, unbeschadet des Eindrucks, den sie dadurch hervorbringt, verkümmern lassen, und wo die Volksseele wirklich zu uns spricht, wo soziale Zustände, seien sie welcher Art, mit künstlerischen Mitteln wahr dargestellt sind, da ist auch ohne weiteres echte Kunst.

Wir haben gesehen, daß die ersten Dramen Hauptmanns Tendenzdramen waren, von einem starken Doktrinarismus ihres Verfassers erfüllt. Auch seine Neigung zur Tendenz hat Hauptmann mit den „Webern" nun überwunden; immer die Berechtigung des engen Rahmens vorausgesetzt, sind sie durchaus reine Darstellung, sogar die einem starken Subjektivismus stets anzumerkende Sympathie und Antipathie den eigenen Gestalten gegenüber fehlt, selbst die Gestalt des Fabrikanten Dreißiger wird man nicht leicht übertrieben zu nennen wagen. Daß man in Zeiten, wo Kapitalismus und Sozialismus im heftigsten Kampfe liegen, das Werk doch als Tendenzdrama auffaßte, sowohl hüben wie drüben, war freilich unvermeidlich, der gerechte Beurteiler aber wird dagegen stets protestieren müssen: Die „Weber" sind ein durchaus objektives geschicht-

Digitized by Google

liches Drama. Das hindert jedoch nicht, ihnen außer ihrer künstlerischen auch eine große soziale Bedeutung zuzugestehen: Außer dem künstlerischen macht jedes Kunstwerk selbstverständlich auch einen rein stofflichen oder, von der andern Seite gesehen, einen rein menschlichen Eindruck, künstlerische Objektivität solcher Art gibt es nicht, daß jede unmittelbare Wirkung durch sie ausgeschlossen, das cum grano salis gleichsam für jedermann fortwährend mit gepredigt würde — alle wahre Kunst kommt aus dem Leben und geht auf das Leben, nicht freilich, um Kenntnis zu verbreiten, nicht, um moralisch zu wirken, aber doch, um durch innere Wahrheit zu ergreifen. Das tun denn auch die „Weber", und sie tun es in so gewaltiger Weise, daß ihre soziale Bedeutung für jetzt und wohl noch für lange Zeit feststeht: Ist vielleicht nie die Erdennot größer gewesen, als bei diesen schlesischen Webern, so hat auch solche Not nie eine so ergreifende Darstellung gefunden wie bei Hauptmann. Nicht bloß das deutsche Volk, die Menschheit hat alle Ursache, diese Darstellung nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, um die Wiederkehr ähnlicher Zustände zu verhüten. Durch die „Weber" wächst Hauptmann in der Tat unter die Weltdichter empor; weder Ibsen noch Zola, weder Tolstoi noch Dostojewski, so weit sie nach meiner Überzeugung Hauptmann alle geistig überragen, haben ein ähnliches Werk zu schaffen vermocht; gerade durch ihre Beschränkung und Beschränktheit sind die „Weber" das Hauptstück der modernen sozialen Anklageliteratur geworden und werden voraussichtlich eben so lange genannt werden wie Molières „Tartuffe" und Beaumarchais „Figaros Hochzeit", wie Schillers „Kabale und Liebe" und Gogols „Revisor", um nur einige jener Dichtungen zu nennen, die, so groß oder klein immer ihr dichterischer Wert sein mag, die herrschende Gesellschaft ihrer Zeit mitten ins Herz getroffen haben.

Digitized by Google

Kollege Crampton

Sein fünftes Drama „Kollege Crampton" hat Hauptmann „Komödie" betitelt. Es erschien noch vor den „Webern" auf der Bühne, und zwar zum erstenmal im Deutschen Theater zu Berlin am 16. Januar 1892 mit Georg Engels in der Titelrolle, der sie geradezu meisterhaft verkörperte; das Buch trat im Oktober 1892 hervor. Die Einrichtung ist wie bei den früheren Dramen: Fünf Akte, keine Szeneneinteilung, lange Beschreibungen zu Anfang der Akte, Schilderung der Personen — aber dann finden sich hier weniger Zwischenbemerkungen, der Dialog muß sich selbst und das Nebenbei erklären. Die sehr einfache Handlung des Dramas wäre in wenigen Sätzen erschöpfend wiederzugeben, doch will ich etwas näher eingehen, um womöglich Farbe und Stimmung festzuhalten.

Professor Harry Crampton ist Lehrer an der Kunstakademie einer größeren schlesischen Stadt, also wohl Breslaus. Er ist Trinker — wir finden ihn in der ersten Szene des Stückes auf dem Diwan seines Ateliers einen Rausch ausschlafend und erfahren aus dem nachfolgenden Gespräch mit seinem Faktotum Löffler, daß er die Nacht nicht zu Hause gewesen ist. In dem Aktsaal neben dem Atelier sind bereits die Schüler Cramptons versammelt, aber man kann nicht anfangen, da das Modell fehlt. Löffler bringt

Digitized by Google

einen Dienstmann, der sich weigert, sich auszuziehen, und im Aktsaal mit großer Heiterkeit empfangen wird. Inzwischen hat sich Crampton eine Zigarre angezündet und sich auch durch einen Trunk aus einer verborgen gehaltenen Flasche gestärkt; nun fordert er Löffler auf, Bier heranzuschaffen, aber es zeigt sich, daß der Professor keinen Kredit und das Faktotum kein Geld mehr hat, um es für seinen Herrn auszulegen. So soll ein Teppich verkauft werden. Aber Janetzki, der Pedell der Akademie, der dem Professor das Zeichenmaterial liefert, will den Teppich nicht forttragen lassen, wagt jedoch noch nicht, Crampton selbst entgegenzutreten. Dieser ist im Aktsaal gewesen und kommt jetzt mit Max Strähler, einem jungen Akademiker, der soeben relegiert worden ist, zurück. Er bedauert Strähler und läßt sich in satirischer Weise über die Akademie aus. Den jungen Mann zu trösten erweist sich jedoch als unnötig, „das bißchen Kunst, was wir heutzutage in Deutschland haben," meint er, „macht mir nicht bange, damit kann ich schon konkurrieren." Der Pedell hat einen Brief gebracht, in dem Crampton angezeigt wird, daß der Herzog Friedrich August der Akademie einen Besuch machen wird; er liest ihn jetzt, und sofort steht für ihn fest, daß der Besuch ihm gilt. Ganz aufgeregt spricht er gierig dem Bier zu, das Löffler inzwischen herbeigebracht hat, renommiert mit seinem Verhältnis zum Herzog und entdeckt schließlich, daß Strähler der „Schüler" ist, den er lange für sein unvollendetes Bild „Mephisto und der Schüler" gesucht hat. Während er malt, kündet Löffler an, daß des Professors „Jüngste", Gertrud, komme — schleunigst werden die Spirituosen versteckt. Crampton fährt fort zu renommieren: „Wissen Sie, Strähler, was Genelli sagte, als er den Carton sah? Es gibt nur zwei Menschen, die so eine Kontur zeichnen: Sie, Crampton, und ich." Während er sich dann wieder im Aktsaal aufhält, unterhalten sich Gertrud und

Digitized by Google

Strähler; bald erzählt sie ihm von der großen Sorge, die sie um ihren Vater trage. Strähler erklärt, daß er nicht zu denen gehöre, die den Professor „zu etwas veranlassen", und bittet Gertrud, ihm gegenüber offen zu sein. Das Wiedereintreten des immer noch freudig erregten Vaters unterbricht das Gespräch.

Auch der zweite Akt spielt in Cramptons Atelier. Es ist der Tag des herzoglichen Besuchs. Max Strähler bringt seinen älteren Bruder Adolf herbei, daß er Crampton für die Anteilnahme an Max' Schicksal danke — was denn auch nach einem charakteristischen Mißverständnis vor sich geht. Nachdem Adolf verschwunden, nimmt Crampton, der in Frack und Glanzschuhen ist und einen Orden im Knopfloch trägt, wieder eine Herzstärkung zu sich und macht dunkle Andeutungen über seine Ehe („wenn ein Künstler heiratet, so setzt er alles auf eine Karte und verliert meist alles, auch seine Kunst, bevor er dreie gezählt hat"). Zwei Kollegen, ein Bildhauer und ein Architekt, treten ein, Crampton schwärmt von einem zu gründenden St. Lukasklub der „vorgeschrittenen" Elemente der Akademie, er will das „Nest" zur Kunststadt machen, mit dem Herzog darüber reden. Daß er in diesem großen Moment einen Restaurationsinhaber, für den er ein Firmenschild gemalt hat, fürchterlich abfahren läßt, begreift sich. Inzwischen hat der Herzog die Akademie betreten, Crampton hält eine Rede an seine Schüler über das Hoch auf den Herzog und begibt sich auf seinen Posten im Aktsaal. Sehr bleich und verweint tritt da Gertrud auf und erzählt Strähler, daß zu Hause ein Brief des Direktors der Kunstakademie eingetroffen sei: der Professor werde wahrscheinlich seines Amtes enthoben werden, daß darauf die Mutter abgereist und die ganze Wohnung vom Hauswirt mit Beschlag belegt worden sei. Grinsend meldet dann der Pedell dem ungeduldigen Professor, daß der Herzog bereits wieder abgefahren sei, und nun bricht

Digitized by Google

Crampton in Wut und Schmerz fürchterlich los — der Herzog war eben, wie er, ruhiger geworden, gesteht, seine letzte Hoffnung. Gertrud berichtet nun auch, daß die Mutter fort sei; da stellt Crampton seine Tochter in Strählers Schutz — sie soll der Mutter nachreisen, die sich zu ihren Eltern, reichen Adligen in Thüringen, begeben hat — und zieht mit Löffler ab.

Im dritten Akt werden wir in Strählers Wohnung geführt, lernen dessen Bruder Adolf und seine Schwester Agnes, eine junge Witwe, näher kennen und erfahren, daß Gertrud, statt nach Thüringen zu reisen, bei ihnen geblieben ist, und daß Max, obwohl er erst neunzehn Jahre alt ist, an eine Verlobung mit ihr denkt. Wo Crampton sich aufhält, weiß man nicht. Gertrud erzählt, daß sie einen Brief aus Thüringen bekommen habe, der von der Scheidung der Eltern handle und sie auffordre hinzukommen, sie will aber nicht, sie hält zum Vater: „Mama hat auch Schuld, Mama ist oft genug hart und lieblos gewesen." Bis der Vater gefunden sei, bittet sie bei Strählers bleiben zu dürfen. — Zu diesen kommt dann Löffler, der Gertrud auf der Straße gesehen hat, um sich zu erkundigen, weshalb sie nicht abgereist sei. Er verrät des Professors Aufenthalt nicht, aber er willigt in eine Zusammenkunft mit Max. Dieser hat, wie wir darauf vernehmen, sich ein Atelier gemietet und richtet es mit Cramptons Sachen, die er aufkauft, ein. Sein Bruder hat daraus gemerkt, daß er mit Crampton zusammenleben und -arbeiten will, und führt ihm die sich dabei ergebenden Bedenken zu Gemüte. Max weiß aber, was er will: „Ich bürge für Crampton mit Haut und Haaren. Hör' die Leute reden, die seine Verhältnisse genau gekannt haben. Man hat ihn ausgenutzt, man hat ihn ausgesaugt. Weltunerfahren ist er, gutmütig, wohltrauend ... Was er braucht, ist Ruhe." Auch über die Liebe Maxens zu Gertrud spricht man sich aus.

Digitized by Google

Der Verschwundene wohnt indessen in einem möblierten Zimmer bei dem Wirte, dem er schuldig war — dahin führt uns der vierte Akt. Mit Kartenspielen, Rauchen, Trinken, Lesen schlägt er seine Zeit tot. Die Kellnerin ist, wie Löffler zu Strähler bemerkt, vernarrt in den Mann und bringt ihm, was er will, der Wirt denkt eine Spekulation mit ihm zu machen: nachdem er zuerst auf die reichen Verwandten in Thüringen gerechnet, benutzt er ihn jetzt als Zugmittel und bringt ihn mit betrunkenen Spießbürgern zusammen, von denen uns zwei, Stubenmaler, die mit dem Professor eine Gesellschaft zur Ausmalung eines Tanzsalons bilden wollen, vorgeführt werden. Allen Verkehr mit der Welt lehnt Crampton aus Stolz und Scham ab, er will verschollen sein. Als Strähler kommt, erkennt er seinen ehemaligen Schüler anfänglich gar nicht wieder, entsinnt sich aber dann. Noch renommiert er mit seinen Verbindungen, will Strähler empfehlen; selbst der Tanzsaal muß herhalten, um große halbverrückte Ideen zu entwickeln. Als Strähler vorgibt, er komme im Auftrag seiner Schwester, die von Crampton gemalt sein wolle, sagt er: „Ein Porträt, mein Freund, kostet sechshundert Taler." Strähler ergreift die Gelegenheit, ihn so aus dem Wirtshause herauszulocken, und spricht dann von Gertrud, die sehnlichst wünsche, den Vater wiederzusehen. „Ich kann sie nicht brauchen," antwortet dieser, indem er zugleich verrät, wie sehr er sie liebt. Als sich die Stubenmaler nun wieder an ihn herandrängen, läßt er sie abfahren, überwirft sich auch mit dem Wirte und zieht aus, nachdem Löffler mit Strählers Geld bezahlt hat.

Der fünfte Akt bringt zuerst eine Liebesszene zwischen Gertrud und Max, stellt dann den Eindruck, den „sein" Atelier auf Crampton macht, dar und weiter die Art und Weise, wie man ihn dazu bringt, es zu übernehmen. Entscheidend wirkt Gertruds Erscheinen und die Nachricht von ihrer Verlobung mit Strähler. Von Rührung überwältigt,

Digitized by Google

läuft Crampton umher: „Ich will dir was sagen. Nun hole der Teufel die Semmelwochen! Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis. Max heißt der Dummkopf, nun sagen Sie, Löffler. So'n dummer Kerl, so'n dummer Kerl."

Auch „Kollege Crampton" ist wesentlich Milieudrama, doch steht ein Charakter, eben der Maler, in der Mitte des Ganzen, und das Milieu wird nicht um seiner selbst willen, sondern dieses Charakters wegen bis ins einzelne ausgemalt. Man wird das Stück also am besten als naturalistisches Charaktergemälde bezeichnen und in ihm eine zweite Form des Dramas des Nebeneinander sehen, die sich zum eigentlichen Drama im ganzen genau so verhält wie die in den „Webern" geschaffene, von dieser aber insofern abweicht, als hier nicht eine soziale, sondern eine psychologische Aufgabe gelöst wird, auf dem nämlichen Wege freilich, dem der sorgfältigsten Milieudarstellung. Wenn Hauptmann selbst das Stück als Komödie bezeichnet, so ist darauf wenig zu geben. Es ist vielleicht im Anschluß an Lenz geschehen, der seine Dramen auch alle Komödien nannte. Boshafte Menschen könnten auch an die französische comédie larmoyante erinnern, deren Art das Stück vor allem seines Schlusses wegen nicht gar zu fern steht. Aber Titelfragen sind in der Kunst stets ziemlich gleichgültig, und um mehr handelt es sich hier meiner Ansicht nach nicht. Wenn Berthold Litzmann in seinem Werke „Das deutsche Drama" den „Kollegen Crampton" als unerquicklichen Versuch, einen tieftragischen Konflikt komisch zu behandeln, auffaßt, so wüßte ich nicht, wodurch diese Auffassung zu rechtfertigen wäre. Ein so bewußter Poet Hauptmann auch ist, es ist dennoch töricht, anzunehmen, daß er sich die Aufgabe der komischen Behandlung eines tieftragischen Konflikts gestellt haben sollte, so „formell" geht kein Dichter vor, immer reizt ihn zunächst die Darstellung eines Stückes Leben, und

Digitized by Google

wir wissen in diesem Fall sogar, daß wir es mit einem Stück erlebten Lebens zu tun haben. Der tieftragische Konflikt ist ja auf dem Grunde des Dramas zu entdecken — aber wo ist die komische Behandlung? Mögen immerhin Einzelheiten des Stücks komisch oder barock wirken, die Gesamtbehandlung ergibt sich denn doch nicht aus der Absicht, eine bestimmte Wirkung zu erzielen, sondern eben auch aus dem Leben, aus der Atmosphäre, in der der Stoff eben liegt. So hoch ich die alten poetischen Formen als natürliche Organismen schätze, so sehr ich mich freue, wenn ein Werk meiner Anschauung von ihnen entspricht, so wenig liebe ich es, aus ihnen abgezogene Begriffe willkürlich auf Kunstwerke angewendet zu sehen, und nicht anders scheint mir hier Litzmann zu handeln, indem er ein Drama, das weder eine Tragödie noch eine Komödie ist, sondern eine neue Form darstellt, wenn auch nur eine Nebenform, auf sein Verhältnis zu den entgegengesetzten Begriffen tragisch und komisch prüft. Ohne Zweifel hat ihn die Bezeichnung „Komödie" dazu verführt, aber die zum Teil auf Wagner zurückzuführende Manie unserer modernen Dichter, für jedes ihrer Werke eine ganz besondere Benennung (neben dem Haupttitel) zu suchen, ist doch bekannt genug und ganz augenscheinlich, daß auch Hauptmann, der uns nacheinander ein soziales Drama, eine Familienkatastrophe, ein Drama, ein Schauspiel aus den vierziger Jahren, eine Komödie u. s. f. gegeben, darunter leidet.

Die Entwicklung des naturalistischen Charaktergemäldes ist, wie die des sozialen Milieudramas, von den älteren Zeiten bis auf die Gegenwart zu verfolgen; beispielsweise gehört der schon genannte „Datterich" hierher und auch Ludwigs „Erbförster" wäre wohl am besten hier zu nennen. Ein Patenstück des „Kollegen Crampton" wüßte ich nicht aufzuzeigen, doch ist jedenfalls der Mime Thienwiebel aus „Papa Hamlet" hier heranzuziehen, der als Charakter wie

Digitized by Google

in der Lebensstellung große Ähnlichkeit mit Crampton hat, freilich in niedrigerer Sphäre lebt und nicht gerettet wird. Auch hatte vor Hauptmann bereits Richard Jaffé in seinem „Bild des Signorelli", und zwar mit der Gestalt des Kunsthistorikers Professor Waede ein naturalistisches Charaktergemälde gegeben, freilich ein sehr gequältes innerhalb durchaus konventionell wirkender Verhältnisse. Hauptmann brauchte übrigens diesmal auch kein Patenstück, keine Suggestion oder Anregung der Phantasie: Er hat, wie schon angedeutet, den Kollegen Crampton unmittelbar nach dem Leben gezeichnet, der Professor hat existiert, existiert (1897) noch, und es ist dem Dichter in eingeweihten Kreisen vielfach zum Vorwurf gemacht worden, daß er da einen verräterischen englischen Namen wählte, wo ein beliebiger deutscher genau denselben Dienst getan hätte — mit vollem Recht, denn das Recht des Dichters auf die Wirklichkeit geht nicht so weit, daß er Umstände künstlerisch gleichgültiger Natur, die nur die gemeine Neugierde erregen, in sein Werk aufnehmen dürfte.

Viel mehr als die „Weber", die höchstens mit „Vor Sonnenaufgang" eine leise Milieuverwandtschaft haben, hängt „Kollege Crampton" mit den ersten Dramen des Dichters zusammen, Hauptmann nimmt hier nicht nur das Potatorenthema, sondern auch das Thema der unglücklichen Ehe, in der der Mann von der Frau nicht verstanden wird, wieder auf. Dr. Fritz Scholz und Professor Harry Crampton hätten sich, wenn sie zusammenkämen, gewiß viel zu sagen, und auch Johannes Vockerat würde das eine oder das andere Bemerkenswerte zu einer Unterhaltung dieser beiden über die Ehe beisteuern können. Gedanklich tiefer kommt Hauptmann auch hier nicht, aber die Notwendigkeit liegt auch nicht in dem Grade vor; der Dichter hat jetzt seine Form gefunden, er läßt sich auf eine genauere Entwicklung der Eheverhältnisse wohlweislich nicht ein, moti-

Digitized by Google

viert überhaupt fast gar nicht, sondern stellt seinen Charakter fast ganz für sich, aus dem ihn umgebenden allerengsten Milieu dar und erreicht so ein geschlossenes Bild. Wer die alte Form des Dramas für die einzig richtige hält, wird „Kollege Crampton" ohne weiteres verdammen, und ich bin allerdings auch der Überzeugung, daß die alte Weise, Charakter und Schicksal vor den Augen des Zuschauers werden zu lassen, der eigentlichen Aufgabe des Dramas, die kleine Welt in der großen mit ihr organisch verbunden und doch nicht in ihr ertrinkend darzustellen, eher gerecht wird — dennoch kann ich, wie gesagt, der Nebenform des Milieudramas eine bestimmte Berechtigung nicht abstreiten und muß auch ihre Anwendung auf Zustände rein psychologischer, ja, psychopathischer Art gelten lassen. Ist das soziale Milieudrama die — ich bitte um Verzeihung für das überkühne Wort — Verunmittelbarung des Romans, so das naturalistische Charaktergemälde die Verunmittelbarung der Novelle, die ja schon unter den Händen unserer großen Novellisten, wie z. B. Storms, so dramatisch (im Kern) geworden war, daß die Anwendung der dramatischen Form auf sie nur eine Frage der Zeit sein konnte. Man hat alle Dramen Ibsens dramatisierte Novellen genannt — Hauptmann ist sicher über Ibsen hinausgekommen, indem er nicht auf das Problem, sondern auf die Milieudarstellung, die bis zu einem hohen Grade dramatisch werden und einen Charakter — wenn auch nicht von innen heraus — bis ins feinste Detail zeichnen kann, das Hauptgewicht legte.

Das ist klar: Gegen die „Weber" gehalten, ist „Kollege Crampton" nur ein Werk von sehr beschränkter Bedeutung und steht auch im einzelnen nicht durchweg auf deren Kunsthöhe. (Wie Litzmann dazu kommt, es als flüchtige Arbeit weniger Wochen zu charakterisieren — als ob der wahrhaft schaffende Dichter je flüchtig arbeitete und wenige Wochen strömender Produktionskraft nicht oft genug ein

Digitized by Google

Meisterwerk ergeben hätten! — weiß ich nicht.) Aber den Erstlingsdramen ist das Stück insofern weit überlegen, als es uns anstatt mehr oder minder schwankender, abstrakter, von Doktrinen durchbeizter Gestalten einen wirklichen Menschen vorführt, für den wir Sympathie empfinden können. Einen Charakter „von innen heraus" kann, wie ich bemerkte, die Milieudichtung nicht geben, auch haben wir Hauptmanns künstlerische Hauptschwäche so oft hervorgehoben, daß es sonderbar klingen würde, wenn es nun plötzlich hieße, es sei dem Dichter gelungen, aus seinem unendlich reichen Detail die Gesamtphysiognomie seines Helden absolut individuell hervorblicken zu lassen — nein, so gern ich einen Irrtum eingestehen würde, dazu fehlt noch immer manches, aber viel weiter als jemals früher ist Hauptmann unbedingt gekommen — wohl, weil er diesmal ganz direkt nach einem Modell arbeiten konnte. Crampton wird allenthalben Glauben und, wie ich schon sagte, auch Sympathie finden. Sympathie, das weiß ich recht wohl, gibt keinen ästhetischen Wertmaßstab ab, es kann mich eine Gestalt abstoßen und doch künstlerisch vortrefflich sein; immerhin ist der Schluß, daß eine Gestalt, die Sympathie erweckt, lebendig und wahr, außerdem mit einer Reihe menschlich liebenswürdiger Züge ausgestattet sei, in der Regel zu ziehen. Das gilt denn auch vom Kollegen Crampton. Wir erfahren zwar nicht genau, wie er der Säufer geworden ist, der er ist, wir wissen auch nicht, was er als Talent eigentlich bedeutet, das aber sehen wir doch, daß er ein herzensguter, von Haus aus vornehm gesinnter und dabei unglücklicher Mann ist, und so bedauern wir ihn von ganzem Herzen. Die Künstler- und Kneipenatmosphäre, in der Crampton lebt, ihren eigentümlichen Humor hat Hauptmann in vorzüglicher Weise getroffen, besonders der Ton, in dem man spricht, ist durchaus echt, dabei ist aber auch die feinere psychologische Arbeit, wenigstens so weit sie

Digitized by Google

Crampton selbst betrifft, nicht vernachlässigt. Alle Trinkersymptome, der rasche Wechsel der Stimmung von der an Größenwahn heranreichenden Überhebung bis zur jämmerlichsten Niedergeschlagenheit, die ewige Selbstbelügung, die völlige Unfähigkeit, die Dinge in ihrem wahren Lichte zu sehen, die Gedächtnisschwäche usw. sind ausgezeichnet dargestellt und vereinigen sich mit den Eigenschaften, die Crampton als Mensch und Künstler hat, auf die natürlichste Weise. Nur hier und da einmal greift Hauptmann zu Übertreibungen, um die Wirkung ins Drastische zu steigern, so, wenn er den Professor ein Wirtshausschild malen läßt, oder, wenn die Stubenmaler ihm mit Freibier kommen, aber man bemerke wohl, daß er da nicht eigentlich das Charakterbild seines Helden, nur die Wirklichkeit ein wenig fälscht. Viel weniger als Crampton selbst sind die übrigen Personen des Dramas gelungen. Max Strähler ist doch so verdammt grün und so eingebildet dazu, daß man ihm die Energie, die er zur Rettung des Professors aufwendet, gar nicht recht zutrauen möchte, doch darf man freilich den Enthusiasmus der Jugend nicht unterschätzen, und dann hat er ja das große Portemonnaie, das allerdings in früheren Zeiten als dramatisches Lösemittel nie besonders hoch im Wert gestanden hat. Sein Bruder Adolf erscheint mir albern — woher seine Sammlung das ihr von Hauptmann nachgerühmte stark individuelle Gepräge bei gutem Geschmack haben soll (die ganze Zwischenbemerkung darüber ist überhaupt rein überflüssig), bleibt nach dem, was wir von dem Manne selbst sehen und hören, völlig dunkel. Besonders ist mir die große Szene zwischen den beiden Brüdern mit ihrem gemachten Humor und ihrem — ja, es muß heraus — Kommisjargon unverdaulich. Möglich ist es jedoch, daß es einmal eine Zeit gegeben hat, wo der zwischen den Brüdern herrschende Ton Mode war, und daß Hauptmann nach dieser Mode gearbeitet hat. So etwas veraltet

Digitized by Google

aber so schnell, daß es auch dem Naturalismus nicht zu raten ist, sich damit einzulassen. Die Schwester der beiden Strähler bleibt sehr blaß, Gertrud ist ein gutes Kind, erhebt sich aber nur wenig über den hergebrachten Backfisch besserer Sorte, ja, gerät in der wenig lobenswerten Liebesszene sogar in die Region der Backfische der gewöhnlichen Art. Überhaupt Hauptmanns Liebesszenen! Ich finde immer wieder, daß sie nie recht gelingen, so auch diese nicht, in die der Dichter glücklich das Mätzchen vom Zusammensterben, das natürlich die Jugendlichkeit des Paares charakterisieren soll, hineingebracht hat. — Ausgezeichnet wie immer bei Hauptmann sind die beiden Volksfiguren des Stückes, das Faktotum Löffler und der Pedell Janetzki; mit drei Strichen ist der letztere in frappierender Wahrheit hingestellt. Wie die ersten Stücke Hauptmanns hat auch dieses wieder ein literarisches Entrefilet — ich setze die Stelle her, da sie wohl für die literarische „Bildung" des Dichters charakteristisch ist: „Ihr lest zu wenig, ihr jungen Künstler," schilt Crampton auf zwei seiner Schüler, „ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte. Ihr wißt von Gott und der Welt nichts. Kennen Sie Swift? Nein. Kennen Sie Smollett, kennen Sie Thakeray, kennen Sie Dickens? Wissen Sie, daß ein Mann namens Byron einen Kain geschrieben hat? Kennen Sie E. T. A. Hoffmann? Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte."

Und nun bleibt noch eine nicht unwichtige Frage, für viele Leute die allerwichtigste in bezug auf das Stück zu beantworten übrig: Crampton wird gerettet — ist diese Rettung aber wirklich noch möglich, ist sie nicht wieder dichterische Willkür wie der Untergang Helenens in „Vor Sonnenaufgang", die Rettung Wilhelms im „Friedensfest"? Gar so leicht ist die Antwort nicht zu geben, wohl nicht einmal für den Mediziner, der die geschilderten Symptome des Alkoholismus in ihrer „Tragweite" genau würdigen

Digitized by Google

kann, um danach die Möglichkeit der Wiederherstellung zu ermessen. Meiner Meinung nach ist die logische Möglichkeit, daß, wie Max Strähler meint, die Ruhe Crampton retten wird, nicht gerade zu bestreiten, aber da bei einem Drama nicht die logische Erwägung des Zuschauers, sondern der Gesamteindruck entscheidet und ganz ohne Zweifel die Momente, in denen der Trinker Crampton dargestellt wird, an Eindringlichkeit alle übrigen des Stücks bei weitem überwiegen, so ist die Rettung ästhetisch nicht zu halten. Man läßt sich den günstigen Ausgang aus Sympathie für Crampton gefallen, aber überzeugt von ihm ist man nicht, dem Dichter hat's so beliebt, sagt man sich. Immerhin tritt im „Kollegen Crampton" die Willkür des Dichters lange nicht so peinlich hervor wie in früheren Stücken, schadet auch dem Kunstwerk bei weitem nicht in dem Maße — wir haben es hier eben mit einem reinen Milieudrama zu tun, und ob der Mann gerettet wird oder nicht, der Vortrefflichkeit des Charaktergemäldes tut keiner der etwa möglichen Ausgänge Eintrag. Anders stände es, wenn Hauptmann hier ein wirkliches bürgerliches Trauerspiel gegeben hätte, wozu — insoweit hat Litzmann recht — ein Keim vorhanden ist. Aber man beurteilt die Kunstwerke nicht nach den Keimen, die in ihnen stecken, sondern nach dem, was sie sind.

Wie zu den „Webern" konnte man Hauptmann auch zum „Kollegen Crampton" Glück wünschen. Steht dieses Stück auch den Sturm- und Drangdramen wieder näher als die „Weber", insofern es mit ihnen im Problem und in der Führung der Handlung Verwandtschaft zeigt, so tritt hier doch eine um vieles sicherere menschliche Unterlage, möchte ich sagen, eine größere psychologische Kunst zutage als in ihnen, zum erstenmal gelingt Hauptmann ein allseitiger Charakter, ohne daß er zu forcieren brauchte. Daher erklärt sich denn auch wohl der ziemlich beträchtliche

Digitized by Google

Bühnenerfolg des Stückes. Die Weltliteratur geht dies vortreffliche Gemälde eines verbummelten Malers zwar nichts an, aber die deutsche Literatur wird in ihm wahrscheinlich immer eine gute Leistung berechtigten Naturalismus' sehen. Unsere Kunstphilister alten Stils freilich haben dies Stück ganz einfach mit den früheren Werken Hauptmanns zusammen- und zu den Schauerprodukten geworfen. „Wozu dies ganze Gemälde eines charakterlosen, selbstsüchtigen, nicht einmal gutmütigen, geschweige denn edlen (!) Professors?" schreibt einer von ihnen. „Man hat fast das Gefühl der Übelkeit, wenn man vom Verfasser durch diese Galerie widerlicher Szenen, in denen sich nur wenige Lichtpunkte finden, geschleppt wird." Ja, ja, schön ist das Saufen nicht, aber es kommt vor.

Digitized by Google

Der Biberpelz

Die Diebskomödie „Der Biberpelz", Hauptmanns sechstes Drama, wurde am 21. September 1893 auf dem Deutschen Theater in Berlin zum erstenmal gegeben und erzielte keinen vollen Erfolg. Die Buchausgabe erschien ziemlich gleichzeitig. Die Neigung unserer Modernen, ihren Werken möglichst bezeichnende Unter- (Gattungs-) Titel zu geben — „Aufgepaßt, meine Herren, es kommt etwas Besonderes!" — habe ich bereits getadelt; im übrigen trägt der „Biberpelz" die Bezeichnung „Komödie" mit Recht. Äußerlich sieht das vieraktige Stück wie alle bisherigen Dramen Hauptmanns aus; auffallend ist nur die Zeitangabe: Septennatskampf. Da steckt nicht gerade ein Mätzchen dahinter, aber für unsere Nachkommen, ja, vielleicht schon in zehn Jahren wird der Zweck dieser Angabe ziemlich undurchsichtig sein. Ich wette, daß schon jetzt nur noch wenige Leser des Stückes sich entsinnen, daß der Septennatskampf 1887 stattfand. Das Drama spielt „irgendwo um Berlin". Eine eigentliche Handlung hat es nicht, ist wieder nur Milieudrama wie seine beiden Vorgänger.

Frau Wolff, die Gattin eines Schiffszimmermanns in einem Orte an der Spree bei Berlin, nebenbei auch Waschfrau, findet, als sie eines Abends spät mit einem gewilderten Rehbock heimkehrt, ihre ältere Tochter Leontine vor, die

Digitized by Google

ihrem Dienstherrn, dem Rentier Krüger in demselben Dorfe, aus dem Dienst gelaufen ist, weil sie nach halb zehn Uhr abends noch zwei Meter Holz in den Stall schleppen sollte. Da Frau Wolff gerade Holz braucht, fährt sie mit ihrem Mann die beiden Kubikmeter nächtlicherweile zu ihrer eigenen Behausung. Krüger meldet den Diebstahl am andern Morgen bei dem Amtsvorsteher von Wehrhahn an, findet aber bei diesem grobe Behandlung und wenig Interesse für die Sache, da er einen dem Amtsvorsteher auf die Verleumdung des Schriftstellers Motes hin politisch verdächtig erscheinenden Doktor Fleischer bei sich wohnen hat und selbst für einen Demokraten gehalten wird. Wehrhahn, erst seit einigen Monaten Amtsvorsteher, sieht nämlich die Aufgabe, seinen Bezirk politisch zu mustern und zu säubern, als seinen eigentlichen Beruf an. Zufällig wäscht an dem Tage die Wolff bei der Frau Amtsvorsteher, und als sie herbeigerufen wird, da Krüger ihre fortgelaufene Tochter verantwortlich machen will, gibt es eine niedliche Katzbalgerei auf dem Amte. Die Diebstahlssache wird nicht einmal protokolliert, Krüger, der dem Amtsvorsteher gehörig die Wahrheit sagt, zu schriftlicher Anzeige aufgefordert. Das ist so ziemlich der Inhalt der beiden ersten Akte. Zwischen dem zweiten und dritten findet bei Krüger ein neuer Diebstahl statt, es wird ihm ein wertvoller Biberpelz entwendet, von dem schon im ersten Akte die Rede gewesen ist, da sich ihn der Schiffer Wulkow, der Abnehmer des gestohlenen Wildprets der Frau Wolff, gewünscht, ja, sozusagen für sechzig Taler geradezu bestellt hat. Wie der Diebstahl möglich wurde, erfahren wir nun zwar im dritten Akte nicht, wohl aber, daß die Wolffen das Stück gemacht hat. Dr. Fleischer, der sich mit seinem Söhnchen von der jüngeren Tochter der Wolffen, Adelheid, Kahn fahren läßt, dann Krüger selbst, der kommt, um sich mit Frau Wolff auszusöhnen, teilen dieser den neuen Diebstahl mit, Krüger dabei mit einem Knüppel des ihm ge-

Digitized by Google

stohlenen Holzes durch die Luft fahrend. Im vierten Akt kommt die neue Sache vors Amt, aber der Amtsvorsteher, dem durch Motes von einer angeblichen Majestätsbeleidigung des Doktors Fleischer berichtet worden ist, hat nur Gedanken für diese Angelegenheit, nimmt ein angebliches Fundstück Adelheids, eine Weste Krügers, das den Verdacht nach Berlin lenken soll, kaum an und verlacht eine Anzeige Fleischers, der bei jener Kahnfahrt einen Schiffer mit einem Biberpelz bekleidet gesehen hat, als ihn eben dieser Schiffer, Wulckow, der eine Geburt anzumelden kommt, versichert, viele Schiffer hätten Biberpelze. Die sich hier ergebende Situation ist geradezu einzig: Die Diebin ist da, der Hehler und jetzige Besitzer des Pelzes ist da, ein Zeuge, der den Pelz gesehen hat, ist da, ebenso der Bestohlene, der das angebliche Fundstück ganz richtig beurteilt und auf eine daran befindliche Schrift aufmerksam macht, ohne freilich die Wolffen in Verdacht zu haben — der Amtsvorsteher aber ist und bleibt blind: er hält der Diebin eine Lobrede als einer braven und ehrlichen Frau und erklärt den harmlosen Dr. Fleischer für einen lebensgefährlichen Kerl. Damit bricht das Stück jäh ab.

Auf alle Fälle ist der „Biberpelz" das naturalistischste, wenn man will, das formloseste aller Hauptmannschen Dramen. Während die drei ersten noch die zugeschliffene Form der Ibsenschen Stücke haben — sie ist freilich unter naturalistischem Detail hier und da versteckt —, während die „Weber" wenigstens mit jedem Akte ein geschlossenes Bild und daneben doch eine Steigerung bis zum Schlusse aufweisen, „Kollege Crampton" gar eine, wenn auch sehr einfache, doch konsequent entwickelte Handlung hat, besteht der „Biberpelz" in der Tat aus einer Reihe scheinbar zusammenhangloser Szenen, in denen über die beiden Diebstähle und manches andere geredet wird. Es herrscht ein scheinbar ganz zufälliges Kommen und Gehen der Personen,

Digitized by Google

alles ist absolut der Wirklichkeit gemäß, nirgends merkt man den Zwang des Bühnenstücks. Natürlich ist aber doch künstlerische Berechnung da, der Dichter hat nicht etwa nur das wirkliche Leben abkonterfeit, sondern sehr feine Wirkungen erstrebt — seine Absicht ging jedoch nicht auf eine fesselnde Handlung, sondern zunächst nur auf äußerste Treue des Milieus und damit verbundene ungezwungene Charakterkomik. Und da hat er in der Tat Großes geleistet.

Das Patenstück dieser Diebskomödie ist ganz ohne Zweifel Kleists „Zerbrochener Krug". Wie diesem Meisterwerk des realistischen Lustspiels der Deutschen die ganz einzige Idee zugrunde liegt, daß der Richter zugleich der Verbrecher ist und sich nun durch die Art und Weise, wie er gerade diesen Prozeß entscheidet, vor seinem Obern über seine Befähigung, sein Amt noch länger zu bekleiden, legitimieren soll, wodurch gewissermaßen der ganze Wettlauf ironisiert wird, so beruht der „Biberpelz" auf der jedenfalls auch originellen, wenn auch nicht so komischen Idee, den Dieb durch die Obrigkeit als den ehrenwerten Zeugen, den ehrenwerten Zeugen als den Verbrecher hinstellen zu lassen, freilich nur von einem sehr beschränkten Kopfe. Auch dies ist Ironisierung des Weltlaufs, die sich allerdings hier nicht ungezwungen ergibt, sondern bewußt erstrebt wird. Aber von der Idee abgesehen, auch die künstlerische Atmosphäre beider Stücke hat manches Verwandte, in beiden ist das, was man früher „Niederländerei" nannte (daß der „Zerbrochene Krug" in den Niederlanden spielt, ist dabei nebensächlich), und was sich doch nicht durch unser modernes Wort „Milieudarstellung" vollständig wiedergeben läßt, da diesem der der Niederländerei eigentümliche Nebenbegriff des Behagens abgeht. Sicherlich, Hauptmanns Diebskomödie entströmt der Hauch des Behagens in starkem Grade, der Dichter, obschon er ironisiert, tritt doch nicht als reiner Satiriker auf, steht, wie es alle echte Komödie

Digitized by Google

erfordert, als Persönlichkeit über seinem Stoff, ist aber als Künstler mit ganzer Seele dabei. Wir Deutschen haben stets eine besondere Vorliebe für die Diebskomik gehabt — ich brauche nur an die köstlich erzählten Streiche des Zundelheiner und Zundelfrieder in Hebels „Schatzkästlein" zu erinnern; Hauptmann fußt also mit seinem Stück auf echt deutsch volkstümlicher Grundlage, und man darf die guten Professoren, die in ihm „ein unerquickliches Gemälde des Triumphs der Lumperei und Gemeinheit" sehen, von ganzem Herzen auslachen. Er gelangt aber auch in die Region echten Humors, eben darum, weil seiner Darstellung das Behagen nicht abgeht, weil er aus der Fülle heraus arbeitet. Wenn er auch die wundervolle, geradezu geniale Form Kleists bei weitem nicht erreicht, immerhin darf man die Schöpfung des „Biberpelzes" als ein Fortwandeln auf der von Kleist eingeschlagenen Bahn bezeichnen, ja die Zuversicht aussprechen, daß er ein wichtiges Glied in der Entwicklung der germanischen Volkskomödie, die man etwa mit Holberg beginnen kann (doch gehören zahlreiche Gestalten Shakespeares auch hierher), bildet. Von diesem Standpunkt aus hätte eine vernünftige Kritik das Werk sofort auffassen und dem Dichter zu rüstigem Vorwärtsschreiten auf seinem Wege ermuntern sollen, anstatt es lächerlicherweise als Satire auf das Beamtentum anzusehen und es als solche je nach dem politischen Standpunkte zu loben oder zu verdammen. Töricht genug war es auch, wenn es die Freunde Hauptmanns diesmal nicht unter dem Vergleich mit Aristophanes taten, wobei ihnen gleichfalls die politische Bedeutung des Stücks vorschweben mochte — seine Stärke steckt ganz wo anders als in dem Aristophaneischen.

Sind die „Weber" wesentlich soziales Milieudrama, ist „Kollege Crampton" Charaktergemälde, so ist der „Biberpelz" beides zugleich, wie wir deutsch ganz hübsch sagen können, Sitten- und Charakterstück. „Der Kernpunkt des

Digitized by Google

Vorgangs wie der Charakterschilderung ist," wie Adolf Stern hervorhebt, „die Geschicklichkeit der Lügenkunst, mit der die Waschfrau Wolff ihre eigene verehrliche Familie lenkt und die Welt um sich her, den wohlweisen Herrn Amtsvorsteher an der Spitze, betrügt. In der Figur dieser Verbrecherin," fährt Stern fort, „mit Berliner „Bildung" und Berliner Selbstgefühl hat der Dichter die Einheit für die auseinanderklaffenden Genrebilder seiner Komödie gefunden. Sehr charakteristisch ist, daß sie, die jedermann nach dem Munde redet, in jedermanns Vertrauen steht und jedermanns Vertrauen mißbraucht, zwar nicht die leiseste Regung eines sittlichen Gefühls, aber das Bedürfnis der Selbstbelügung besitzt. Es ist ihr vollkommen Ernst damit, daß sie mit derselben Hand, die eben das Geld für den gestohlenen Biberpelz gezählt hat, ihrer naseweisen Tochter eine Ohrfeige verabreicht: „Wir sein keene Diebe" und ihr zuruft: „Lerne du mir ja deine Bibelspriche. Ich komme nachher und iberheere dich." Und nichts ist bezeichnender, als daß sie, die Schlaue, mit allen Wassern Gewaschene, die Prahlsucht nicht überwinden kann, so daß wirklich die ganze bis zum Unwahrscheinlichen gehende Kurzsichtigkeit der Mitmenschen dazu gehört, um keinen Verdacht zu fassen." Dazu ist freilich noch einiges zu bemerken. Zunächst, die Wolffen ist keine Berlinerin, sondern stammt ihrem Dialekt nach aus Schlesien, aber es mag ihr die Berliner Schule in der Tat den letzten Schliff gegeben haben. Sittliches Gefühl hat sie nicht, aber mit der Selbstbelügung erklärt man ihr Wesen und ihre Handlungsweise doch nicht völlig: Der Wolff wohnt auf alle Fälle ein kolossaler Respekt vor dem Schein, der in der Welt alles gilt, vor dem Schein der Bildung, dem Schein des guten Namens usw. inne, und diese Ehrfurcht vor dem Schein bestimmt sie in ihrem Tun und Lassen. Man kann bei ihr beinahe von einer Weltanschauung reden, nach der man im Geheimen alles, auch das Schlimmste

Digitized by Google

tun darf, wenn nur der Schein gewahrt bleibt, der gute Name nicht leidet, und eben das macht sie zu der in ihrer Art großartigen typischen Gestalt und verleiht dem ganzen Stücke die tiefe Ironie, was das bißchen Satire niemals könnte. Glücklicherweise hat sich auch der Dichter diesmal enthalten, die von der Wolffen vertretene Weltanschauung, die ja im Grunde schon die des Reineke Fuchs ist und in der Welt schwerlich je aussterben wird, dogmatisch verkünden zu lassen; die Wolff ist eine absolut lebensvolle Gestalt, keine komische Figur, und wirkt als solche durchaus humoristisch. So ist der künstlerische Kern dieses Stückes gesund, und daher trägt es die Bürgschaft der Dauer in sich. Oft genug schon habe ich von der Unfähigkeit Hauptmanns, seine brillanten Einzelzüge zu einer Gesamtphysiognomie zu vereinigen, gesprochen, und sie auf den Mangel großer Anschauung zurückgeführt; bereits beim Kollegen Crampton mußte ich jedoch in dieser Hinsicht einen bedeutenden, unzweifelhaft durch das Vorhandensein eines Modells, aber doch auch durch unermüdliche künstlerische Arbeit zu erklärenden Fortschritt verzeichnen; hier ist er noch größer, und zwar, wie ich glaube, weil Hauptmann auf dem Boden des Volkstums nun wirklich feststeht. Ganz gewiß, man kann ihm einige kleine Übertreibungen auch hier nachweisen; beispielsweise renommiert die Wolffen ein wenig zu sehr mit der Bildung, da sie doch sicher klug genug ist, den Raum, der ihre „Papa" und „Mama" sagenden und Gutnachtküsse verabreichenden Töchter von wirklich Gebildeten trennt, richtig abzuschätzen, aber im ganzen läßt sich an der Ausmeißelung dieser Gestalt nichts aussetzen, stets befindet sich die edle Waschfrau auf der Höhe der Situation, ob sie nun ihren schlafmützigen Mann durch eine wunderschöne Scheinlogik und Schnaps zu einer Tat aufrüttelt, ob sie mit einem ihrer Hehler ein Geschäft macht, ob sie ihre Töchter erzieht, sich in gemachter Erregung mit dem Dienstherrn ihrer Toch-

Digitized by Google

ter herumzankt, den Jungen des Doktors abküßt und dabei sentimental tut, ob sie endlich bescheiden errötend das Lob des Amtsvorstehers in Empfang nimmt. Sittliches Gefühl hat sie, wie gesagt nicht, aber doch eine bestimmte Gutmütigkeit — ich möchte es nicht bloß mit Klugheit motivieren, wenn sie den Doktor Fleischer warnt. Den Kern ihres Wesens bildet jedoch mit jener Verehrung des Scheins die Strebsamkeit: da sie erkannt hat, daß sie mit ehrlicher Arbeit nicht gerade weit kommen würde, greift sie kühn zu unehrlichen Mitteln und entwickelt jene geniale Lügenkunst. Ohne Zweifel, an einen andern Platz gestellt, wo es so gesetzwidriger Mittel wie des Diebstahls nicht bedürfte, würde die Wolf sich eine ganz bedeutende Position im Leben erringen, sie ist, könnte man, die Nietzschejünger ein bißchen anulkend, sagen, eine skrupellose Herrennatur und nichts weniger als schlechthin gemein. Ein solcher Charakter, mit der nötigen Feinheit und dem nötigen Humor (der gewiß auch im Dichter liegt) dargestellt, kann denn wohl eine ganze Komödie tragen.

Nicht weniger Lob als die Darstellung des Charakters der Frau Wolff verdient durchweg die Wiedergabe des Milieus. Es weht die richtige Berliner Vorortluft durch das Stück. Diese größeren und kleineren Dörfer in der Umgebung Berlins mit ihren meist durch Grundstückhandel reichgewordenen Rentiers und Villenbesitzern, den vereinzelten „Privatgelehrten", die frische Luft und Ruhe suchen, den zweifelhaften Existenzen wie der „Schriftsteller" Motes, endlich ihrer eingeborenen Bevölkerung von Schiffern und Fischern, zu denen noch die Forstleute und natürlich, wo Wald und Wasser nicht vorherrschen, die Bauern kommen, alle doch halb im Banne der Großstadt, geben eine vorzügliche Lustspielatmosphäre ab, und Hauptmann hat sie vorzüglich herausgebracht; man kann sich nach seinem Stück ein sehr deutliches Bild des gesamten Lebens in solchen

Digitized by Google

Orten machen. Wie gar nicht anders zu erwarten, sind denn auch die Milieumenschen der Komödie wieder durchaus gelungen: Der cholerische Rentner Krüger, der harmlose Dr. Fleischer, der „dämliche" Motes, der das Zeug zum vollendeten Preßlumpen hat, wie wir sie neuerdings (1897) durch gewisse Prozesse in den schönsten Exemplaren kennen gelernt haben, seine kleine raffinierte Frau, der dickfellige Schiffer Wulckow, der pedantische Schreiber Glasenapp, vor allem der an trunkener Schlafsucht leidende Amtsdiener Mitteldorf, genannt Morgenrot. Auch der Mann der Wolffen, eine jener phlegmatischen norddeutschen Naturen, die jedesmal erst einen Puff haben müssen, wenn sie in Gang kommen sollen, und ihre beiden Töchter, die ziemlich beschränkte Leontine und die „freche Jöhre" Adelheid, die den „Mund" und die Schlauheit der Mutter geerbt hat, können den Milieumenschen des Stücks zugerechnet werden, obschon sie ein wenig breiter ausgeführt sind als die übrigen. Der am wenigsten gelungene unter den Charakteren ist der Amtsvorsteher von Wehrhahn, und an ihm hätte beinahe das ganze Stück scheitern können.

Hauptmann selbst hat ohne Zweifel die Empfindung gehabt, daß sein Amtsvorsteher und dessen Treiben nicht so ohne weiteres glaubwürdig seien, daher hat er ihn durch ganz besondere Zeitumstände, durch den Septennatskampf zu motivieren versucht. Ich weiß freilich nicht, ob das viel genutzt hat. Der Septennatskampf dauerte bekanntlich nur einige Monate oder gar Wochen, und wenn er auch wohl allerlei seltsame Blasen aufgeworfen hat, unser deutsches Milieu hat er im ganzen doch wenig beeinflussen können. Nun gebe ich zu, daß es im lieben Vaterlande die beschränkte, dabei dünkelvolle und „schneidige" Beamtenrasse, deren Typus Wehrhahn sein soll, gibt, Wehrhahn ist aber leider nicht ihr Typus, sondern ihre Karikatur. Ich will nicht davon reden, daß eine solche Führung der Amts-

Digitized by Google

geschäfte, wie er sie beliebt, eine solche Verkennung seines wirklichen Berufs, der sich ihm doch täglich und stündlich aufdrängt, in unserer Zeit und bei unseren doch leidlich geordneten Verhältnissen nicht mehr möglich sind, selbst nicht im Osten der Elbe, wo sich Junkertum und bürgerlicher Freisinn schroff gegenüberstehen, ich will den Mann nur rein vom örtlichen, nicht vom staatlichen Gesichtspunkt betrachten, und da muß ich mir doch sagen, daß ein solcher Schafskopf sich keine vier Wochen, geschweige denn Monate in einem Berliner Vororte halten könnte oder doch nur, indem ein gescheiter Untergebener das wirklich leistete, was der Herr leisten soll. „Dummheit ist eine Gabe Gottes, aber man soll sie nicht mißbrauchen," sagt der Volksmund — Hauptmann hätte dies Wort mutatis mutandis immerhin ein wenig berücksichtigen sollen. Gesetzt aber auch, seine Darstellung der Beamtenschaft — auch Glasenapp und Mitteldorf sind ja nicht eben Lichter — entspräche in einem Einzelfall der Wirklichkeit, sein Werk gewinnt jedenfalls nicht dadurch, daß er der pfiffigen Diebsgesellschaft lauter Trottel entgegengestellt hat, im Gegenteil, es verliert. Wohl kann die Wolffen nur dann in ihrem vollen Glanz erscheinen, kann die Ironisierung des Weltlaufs nur dann erreicht werden, wenn der Vertreter der Staatsgewalt seine gehörige Portion Beschränktheit hat, aber der unglückliche Wehrhahn ist ja nicht mehr beschränkt, er ist einfach die personifizierte Dummheit und leider trotz seiner patriotischen Phrasen auch weiter gar nichts als dieses. Hier die bis in das kleinste Äderchen lebensvolle, durchaus individuelle Wolff, dort eine Bohnenstange — das geht denn doch nicht. Wie Hauptmann zu seiner Karikatur gekommen ist, mag der Himmel wissen. Bricht hier seine Neigung zum Doktrinarismus in der Form politischer Satire noch einmal hervor? Oder spielt vielleicht ein persönliches Erlebnis mit? Es wäre ja gar nicht unmöglich, daß Hauptmann, als er

Digitized by Google

in der Nähe Berlins als Schriftsteller lebte, einmal mit einem protzigen Polizeiorgan in Konflikt gekommen, und so etwas wirkt lange nach. Natürlich, vielen Leuten ist die politische Satire im „Biberpelz" Wasser auf ihrer Mühle gewesen, wir aber können uns doch nicht enthalten, die Verquickung der Diebeskomödie mit dem, dazu noch temporären politischen Leben als sehr unglücklich zu bezeichnen — oder hätte es nicht völlig genügt, wenn der Herr Amtsvorsteher in dem Dr. Fleischer einen durchgegangenen Kassierer vermutet hätte? Sollte das Stück weniger Lebenskraft beweisen, als man ihm nach der Prachtgestalt der Wolff und der trefflichen Milieuschilderung jetzt zuschreiben möchte, so wäre das einzig und allein auf Rechnung der Politik zu setzen.

Nun sollte ich eigentlich noch über die Sprache des Stückes, die Behandlung des Dialektes sprechen. Hauptmann hat hier den Versuch gemacht, seine Menschen jeden in seiner Mundart reden zu lassen — die Wolffen spricht schlesisch, Krüger sächselt, Wehrhahn bedient sich eines berlinisch gefärbten Hochdeutsch, die meisten übrigen Personen reden zwar berlinisch, aber ein Berlinisch, in dem das ursprüngliche Plattdeutsch der Gegend noch stark durchblickt. Wahrscheinlich sollte das naturalistische Prinzip hierdurch gewahrt und zugleich die komische Wirkung gesteigert werden. Inwieweit das Experiment, das übrigens, wenn ich nicht irre, schon in einem Drama des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig vorweggenommen ist, gelungen, kann ich nicht beurteilen, da ich die betreffenden Dialekte zu wenig kenne; jedenfalls begnügt man sich bei Aufführungen meist mit dem Berliner Dialekt, was ich für sehr zweckmäßig halte. Viel wichtiger als die Dialektfrage ist die, ob es Hauptmann auch hier gelungen ist, wirklich in die Volksseele hinabzusteigen. Da kann ich, der ich das Volk gut zu kennen glaube, ihm nur das allerbeste Zeugnis geben:

Digitized by Google

In dieser Beziehung ist der „Biberpelz" eine Ergänzung zu den „Webern" und überhaupt einer der bemerkenswertesten dichterischen Versuche unserer Zeit, ein neuer wertvoller Ansatz, wie gesagt, zu einem Lustspiel echt deutschen Stils, der in der Literaturgeschichte wahrscheinlich stets mit seinem großen Vorbild, Kleists „Zerbrochenen Krug" zusammengenannt werden wird.

Digitized by Google

Rückblick auf die zweite Dramenreihe

Auch die zweiten drei Dramen Hauptmanns gehören wie die drei ersten enger zusammen, überhaupt ergibt sich die dreimalige Dreiteilung seiner ersten neun dramatischen Werke ganz ungezwungen und wird vielleicht einst für die Einteilung seines Gesamtschaffens in Perioden benutzt werden können. „Die Weber", „Kollege Crampton" und „Der Biberpelz" sind die rein naturalistischen Dramen des Dichters und bezeichnen meiner Meinung nach auch die Höhe des deutschen Naturalismus. In ihnen ist der Sturm und Drang überwunden, zugleich auch in der Hauptsache der Einfluß des Auslandes, vor allem die Ibsensche, im Grunde französische Form. Statt deren haben wir neue, aus der Art des Stoffes natürlich erwachsene Formen, denen wir allerdings nur den Rang von Nebenformen zugestehen können, und die Wirklichkeit kommt mehr zu ihrem Recht als, von einigen Einzelerscheinungen abgesehen, jemals früher in der deutschen Dichtung. Damit ist auch schon die literaturgeschichtliche Bedeutung dieser Werke Hauptmanns kurz charakterisiert.

Eine eingehendere Darstellung des konsequenten Naturalismus in der deutschen Literatur vermag ich an dieser Stelle nicht zu geben, ich muß hier auf meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart" (zuerst Leipzig 1897) und auf meine „Geschichte der deutschen Literatur" (1901/02) verweisen.

Digitized by Google

Daß er in Deutschland eine Zeitlang wirklich geherrscht und alle anderen Richtungen zurückgedrängt hat, ist geschichtliche Tatsache. Das geht auch aus folgendem hervor: Ziemlich gleichzeitig mit Gerhart Hauptmann war Hermann Sudermann aufgetreten oder doch einem größeren Publikum bekannt geworden, und ihm, nicht Hauptmann war der Erfolg des Tages zugefallen. „Die Ehre" schien das Drama der Zeit zu sein, nicht „Vor Sonnenaufgang". Sudermanns „Sodoms Ende" mit ihrer immerhin subjektiv wahren Darstellung der Berliner Dekadence mochte manchen in der Überzeugung, daß gerade dieser Schriftsteller berufen sei, das moderne Leben im Drama zu spiegeln, bestärken, ja, noch die „Heimat" ist wohl als ernsthafte Gestaltung eines Problems der Gegenwart aufgefaßt worden. Doch trat hier, nachdem man die reine Effektsucht des Theaterschriftstellers entdeckt hatte, der Umschwung ein und wirkte nun auch auf die ersten Werke Sudermanns zurück: Es ward klar, daß der Verfasser der „Ehre" gar nicht natürlich aus dem deutschen Sturm und Drang erwachsen sei, sondern nur gewisse Elemente desselben geschickt zur Auffrischung des Schauspiels französischen Stils, das uns Lindau und Blumenthal gebracht hatten, verwandt habe. Seitdem ging es mit Sudermanns Ansehen bergab, er wurde bald nur noch als Faiseur und Routinier betrachtet. Hauptmann, der echte Naturalist, rückte mehr und mehr in den Vordergrund. Das Jahr 1893 etwa kann als der große Wendepunkt gelten. Da tauchten freilich auch schon die symbolistischen Anfänge auf.

Als Hauptmann 1891 die „Weber" herausgab, war er neunundzwanzig Jahre alt, der „Biberpelz" fällt in sein zweiunddreißigstes Jahr — die drei Werke, mit denen wir es hier zu tun haben, sind also die Erzeugnisse seines frühen Mannesalters, der Jahre, wo bei Dichtern gewöhnlich die Läuterung, die erste Reife eintritt, die Jugendkraft

Digitized by Google

aber noch unvermindert ist. Nicht alle Dichter, aber die meisten pflegen in diesen Jahren ihr Bestes zu geben, und ich bin nach dem, was später eingetreten ist, der Überzeugung, daß auch Hauptmann dies getan hat, ohne damit freilich die Unmöglichkeit einer zweiten „Höhe" behaupten zu wollen. Im einzelnen habe ich die unleugbaren Vorzüge der drei naturalistischen Dramen bereits hervorgehoben; ihnen allen gemeinschaftlich ist die verhältnismäßige Ungezwungenheit des Naturalismus oder, was dasselbe sagt, die überzeugende Lebenswahrheit in der Darstellung der Menschen und der Zustände, das Zurücktreten des Dichters hinter die Darstellung, die vielleicht enge, aber scharfe und klare Perspektive, die jedes Werk eröffnet. Während der Eindruck der Sturm- und Drangdramen immer noch ein sehr gemischter ist und über den gewagter Experimente im ganzen nicht hinausgelangt, ist die Wirkung hier verhältnismäßig rein; wer nicht Philister oder Parteimensch ist, kann selbst zu künstlerischer Freude an der Darstellung gelangen, ohne daß doch die Tiefe des unmittelbaren Eindrucks, der ja bei keinem der drei Werke ein erhebender, beim „Biberpelz" aber doch ein heiterer ist, darunter litte. Aber auch bei dem zuletzt genannten Werke fühlt man wie bei den beiden andern: Ein ernster Mensch gibt hier sein Bild der Welt, ein äußeres Bild, aber kein künstlich gemachtes, er gibt es mit allen Mitteln, die reife, wenn auch besondere Kunst darbietet, und dieser Hauptempfindung gegenüber darf denn wohl einmal die Kritik verstummen, so viel sie auch zu diesen Werken noch zu sagen haben mag. Nicht jede Zeit kann große, die ewigen hohen Formen ausfüllende Werke geben, die „Weber" sind keine historische Tragödie großen Stils, „Kollege Crampton" ist keine bürgerliche Tragödie, der „Biberpelz" keine geschlossene Komödie geworden, aber etwas wie einen würdigen Ersatz, kein Surrogat, für das von der Ästhetik freilich zuletzt zu fordernde hat Hauptmann

Digitized by Google

feinem Volke immerhin gegeben, der Gesamteindruck seiner naturalistischen Stücke kommt dem verwandter in reinen Formen immerhin nahe. Da möchte man nun die naturalistischen Theorien anklagen, die die reinere Darstellung verhindert haben, aber erstens glaube ich, wie gesagt, daß auch die naturalistischen Nebenformen berechtigt sind, wie sie denn sicherlich zeitgemäß waren und Hauptmanns Talent auf sie hindrängte, und zweitens hoffe ich, daß auch der Naturalismus, wenn man nur seine Einseitigkeiten überwindet, sich noch einmal der dramatischen Hauptformen bemächtigen kann: Kann man doch auch Shakespeare, wenn man will, einen gewaltigen Naturalisten nennen, der freilich gar nicht in die Gefahr kommen konnte, sich in den Schraubstock einer relativ berechtigten Theorie und einer danach geschaffenen, nicht ganz und gar unbrauchbaren Technik spannen zu lassen.

Hauptmann hat dies getan, wohlverstanden aber nicht nolens, sondern volens, in der richtigen Erkenntnis, daß seinem besonderen Talente Theorie und Technik entgegenkämen. Es ist im Grunde die nämliche Sache wie bei — Schiller: Dieser wußte recht wohl (vgl. seine Briefe an Körner), daß er sich ein eigenes Drama nach seinem Talente gebildet habe, und auch Hauptmann wird es wissen. Daß er im ganzen der Antipode Schillers ist, macht dabei nichts aus. Wenn Hebbel als das Wesen des dramatischen Dichters die Kunst zu individualisieren hinstellt, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird, so ist weder Schiller noch Hauptmann ein dramatischer Dichter; denn so sehr bei Schiller das Allgemeine überwiegt, so sehr überwiegt bei Hauptmann das Besondere. Aber beide

Digitized by Google

sind die Dichter ihrer Zeit, die freilich jedesmal etwas ganz anderes verlangte. Auch in dem Mangel an poetischer Unmittelbarkeit sind die beiden Dichter verwandt, Schiller hat jedoch die bei weitem größere Persönlichkeit und auch das dramatische Temperament, die Leidenschaft, die Hauptmann abgeht. An Kunstverstand mögen sie sich gleichstehen, Schiller ist aber meist skrupelloser in der Wahl seiner Mittel als Hauptmann, der Hauptmann dieser drei Dramen wenigstens, eben weil er das dramatische Temperament hatte. So viel mag hier genügen; ich werde noch einmal auf diese Vergleichung zurückkommen. Die Lebenskraft der „Weber", aber auch des „Kollegen Crampton" und des „Biberpelzes" erscheint mir — zu diesem Ergebnis wollte ich gelangen — von den Schwächen und Mängeln Hauptmanns verhältnismäßig unabhängig und unbestreitbar. Auch spätere Geschlechter werden sie spüren.

Einstweilen freilich wurde die Bedeutung dieser ausgeprägt naturalistischen Stücke Hauptmanns noch keineswegs anerkannt. Während die Partei des Dichters sie in den Himmel erhob und von ihnen eine neue Ära nicht bloß der deutschen, sondern der Weltliteratur, vor allem des Dramas datierte — was sie leider aber auch schon mit den Erstlingsdramen gemacht hatte —, verhielten sich die Anhänger der alten Dichter zu ihnen völlig ablehnend, ja, selbst Kritiker, die Hauptmann gern gerecht werden wollten und von ihm etwas zu erwarten erklärten, knüpften ihre Hoffnungen eher an die Sturm- und Drang- als an diese Milieudramen an. Litzmann z. B. sagt von den „Webern", die er für ein Werk des „Sozialdemokraten" Hauptmann hält, daß sie, wenn nicht alles trüge, in seiner künstlerischen Entwicklung keine Rolle spielten, nennt den „Crampton", wie schon erwähnt, einen unerquicklichen Versuch, einen tieftragischen Konflikt komisch zu behandeln, und den „Biberpelz" einfach eine Farce, während er „Vor Sonnenauf-

Digitized by Google

gang" und das „Friedensfest" liebevoll zergliedert und aus der Gestalt der Helene, vor allem aber der Ida in dem zuletzt genannten Drama die Überzeugung schöpft, daß Hauptmann nie der bedingungslose, in der Wolle gefärbte Naturalist gewesen sei, der er selbst zu sein glaubte, sondern trotz aller theoretischen Schrullen von vornherein ein lebendiger Poet, ein gesunder Mensch, der ohne Licht und Luft nicht leben kann. Es sind die sogenannten idealen Momente, die sich in den Sturm- und Drangdramen finden, in den Milieudramen nicht oder vielmehr scheinbar nicht, die Litzmanns Urteil bestimmen. Nun bin ich allerdings geneigt, zuzugeben, daß das Erfreuliche, Reine (Reinliche), Sittliche usw. im Leben das nämliche Recht hat dargestellt zu werden, wie das ihm Entgegengesetzte, aber wenn Litzmann und andere dann tun, als ob die angebliche Sehnsucht Hauptmanns nach Reinheit und gesundem Leben das Echtdichterische und Einzigerfreuliche an ihm sei, wenn seine unerbittliche Wahrheitsliebe, seine besondere Kraft, seine echteste Begabung, nämlich die der absolut sichern Wirklichkeitsdarstellung daneben verachtet wird, so muß ich doch energisch protestieren. Es ist eine Fälschung des ganzen Dichterbildes, wenn man zugunsten eines vielleicht vorhandenen „idealen Optimismus", wie Litzmann sagt, den sicher doch viel stärker hervortretenden Pessimismus ganz einfach ignoriert, wenn man späteren, ohne Zweifel reiferen Werken, weil sie jenen nicht enthalten, unreife Produkte, die im ganzen noch viel unerfreulicher wirken, vorzieht, nur weil sie einige Lichtmomente haben; es ist lächerlich, das Lichte aus des Dichters eigenster Natur, das Dunkle aus der bösen Zeit, ja, aus dem verhängnisvollen Einfluß der Umgebung des Dichters abzuleiten. Hauptmann seiner Umgebung gehorchend, ja wohl! Wie gesagt, ich gebe zu, daß eine Literatur, die nur die Nachtseiten menschlicher Natur und menschlichen Lebens darstellt, einseitig, meinetwegen krank ist, so gut

Digitized by Google

wie ich eine, die jene vertuscht, für nichtswürdig halte, ich gestatte den Kampf gegen eine solche Literatur, aber ich bestreite der Kritik das Recht, dem einzelnen Dichter die Weltanschauung vorschreiben zu wollen und das einzelne Kunstwerk anders als nach reinästhetischen Prinzipien zu beurteilen. „Vor Sonnenaufgang" und das „Friedensfest" sind (relativ) schlechte Werke trotz ihrer idealen Gestalten, die „Weber" sind ein hervorragendes Produkt trotz ihrer Düsterkeit. Und wenn das, was man für das Ideale ausgibt, noch immer das Ideale wäre! Aber ein ganz düsteres Werk kann für den, der tiefer blickt, viel mehr ideale Momente aufweisen als das lichteste. Es ist immer wieder die alte Sehnsucht nach der möglichst angenehmen, behaglichen Kunst, die durch das Gerede vom Idealen, Reinen, Sittlichen durchblickt. Gegen sie vor allem hat der letzte Sturm und Drang angekämpft, er hat dabei mehr Schmutz ans Tageslicht gefördert, als gerade nötig gewesen wäre, aber daß der Kampf sehr notwendig war, erweist sich noch jeden Tag.

„In alles, was Euer Exzellenz über Byron sagen," sprach Eckermann einst zu Goethe, „stimme ich von Herzen bei; allein wie bedeutend und groß jener Dichter als Talent auch sein mag, so möchte ich doch sehr zweifeln, daß aus seinen Schriften für reine Menschenbildung ein entschiedener Gewinn zu schöpfen."

„Da muß ich Ihnen widersprechen," antwortete Goethe. „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden."

Ich stehe nicht an, für das „Große" das „innerlich Wahre und Tüchtige" zu setzen.

Digitized by Google

Hanneles Himmelfahrt

Mit großem Vergnügen erinnere ich mich des Aufsehens, das Hauptmanns „Hannele" oder, wie der Titel vollständig lautete, „Hannele Matterns Himmelfahrt" bei der deutschen Kritik erregte, als es zu Weihnachten 1893 auf den deutschen Bühnen, zunächst am 14. November auf der des Berliner Königl. Schauspielhauses erschien. Man hatte sich in den Gedanken eingelebt, daß Hauptmann der deutsche Naturalist κατ' ἐξοχήν sei — und nun dieses Stück, das ja zwar naturalistisch einsetzte, aber sich im Verlauf seiner Entwicklung ganz augenscheinlich vom Naturalismus losmachte, Verse brachte, Verse, die doch sicherlich von Natur antinaturalistisch sind! Die Freunde Hauptmanns suchten wenigstens den Schein zu retten: Das „Hannele" sei eben die Eroberung eines neuen Gebiets durch den Naturalismus, auch das Traumleben sei jetzt für die Darstellung durch die neue Technik gewonnen. Demgegenüber machten die Anhänger der alten Dichtung darauf aufmerksam, daß Hauptmanns Traumdarstellung keineswegs durchgängig naturalistisch sei, daß er jedenfalls zu den Mitteln der alten Kunst zurückgegriffen habe. Doch war es nicht der Stil des Kunstwerks, was die Kritik hauptsächlich aufregte, es war der Inhalt oder genauer die Atmosphäre. Man glaubte zu entdecken, daß das „Hannele" ein Sprung „mit beiden

Digitized by Google

Füßen zugleich" in die Mystik hinein sei. „Mir ist," schrieb Karl Frenzel, „diese Mischung von Kirche und Theater, von Pathologie und seraphischer Entzückung nicht sympathisch." Andere, derber zufassende Kritiker nannten Hauptmann einfach einen Mucker. Es war ja auch zu schrecklich: Der Verfasser der revolutionären „Weber", des das Beamtentum verspottenden „Biberpelzes" fällt hier um und schildert die Freuden der ewigen Seligkeit! Schon besann man sich plötzlich, den Teufelshuf — Pardon, den Engelsfittich auch schon früher gespürt zu haben: Wird nicht auch am Schlusse der „Weber" die christliche Ergebung gepredigt? Ein mir bekannter kritischer Vorkämpfer des Naturalismus und der modernen Weltanschauung setzte sich nach der Vorstellung des „Hannele" sofort auf seinen Richterstuhl und konstatierte, daß das deutsche Volk seine Hoffnung, in Hauptmann seinen Shakespeare erhalten zu haben, aufgeben müsse. Die Gegner des Naturalismus und des Modernen hörten dafür natürlich den befreienden, versöhnenden Klang der Weihnachtsbotschaft. Kurz, das alte Elend der Kritik, daß man das Kunstwerk nach politischen und religiösen Gesichtspunkten beurteilt und aus der bloßen Stoffwahl des Dichters auf seine Weltanschauung schließen zu können glaubt, trat bei Gelegenheit des „Hannele" abermals schreiend zutage, der Geist des seligen Nicolai ging wieder einmal um in Deutschland.

Aber das Stück machte seinen Weg. „In Weihrauchduft zog Hannele vorbei," hätte man sagen können, wobei das „In Weihrauchduft" ganz wörtlich zu verstehen ist; denn findige Regisseure bedienten sich des biblischen Räucherstoffes, um die Stimmung zu erhöhen. Hauptmann hatte mit diesem Werk, wie erwähnt, das Berliner Hoftheater erobert und erschien dort, wie die antimuckerischen Blätter behaupteten, jeden Abend, um sich herausrufen zu lassen. Aber auch ohne Zugabe der dichterischen Persönlichkeit, an

Digitized by Google

den „Provinz"theatern wurde die Traumdichtung recht häufig gegeben und erweckte überall tieferes Interesse. Nach den „Einsamen Menschen" und dem „Kollegen Crampton" war das der dritte Bühnenerfolg Hauptmanns, der erste allgemeinere Erfolg; wenn man seinen Anhängern glauben durfte, der endgültige Sieg der neuen Kunstrichtung. War es aber wirklich noch ein Sieg des Naturalismus? War es ein Sieg echter Kunst? „Hauptmann hat das Ding in seiner Art gemacht, in seiner Art ist es vollendet," meinte Heinrich Hart.

Ich habe mir damals erlaubt, das zu bestreiten, und bestreite es heute wieder. Ehe ich mich jedoch zu dem Inhalt der Dichtung wende — Inhaltsangabe und Kritik werden hier am besten gleich Hand in Hand gehen, da nicht Gesamtanlage, Handlung, Charakteristik und Milieuschilderung den Wert des Werkes bestimmen, sondern die theatralische Erfindung und die poetische Ausführung im einzelnen —, will ich vorher die gewöhnlichen literarischen Angaben machen. Das Werk erschien zunächst, im Dezember 1893, mit Illustrationen — von wem, weiß ich nicht —, die man vielfach scheußlich fand. Diese illustrierte Ausgabe verschwand nach vier Auflagen aus dem Buchhandel und wurde im September 1896 durch eine nicht illustrierte ersetzt, die bis 1905 vierzehn Auflagen erlebt hat. Daß der Titel geändert worden ist („Hannele Matterns Himmelfahrt", „Hannele", jetzt „Hanneles Himmelfahrt") habe ich bereits gesagt. Das Werk führt den Nebentitel „Traumdichtung in zwei Teilen" — man bemerke das Absehen von jedem Hinweis auf die dramatische Form! Auf dem Widmungsblatt lasen wir: „Meiner Frau Marie geborenen Thienemann" und darunter die Zeilen: „Die Kinder pflücken roten Klee, rupfen die Blütenkrönchen behutsam aus und saugen an den blassen feinen Schäften. Eine schwache Süßigkeit kommt auf ihre Zungen. Wenn du nur so viel Süße

Digitized by Google

aus meinem Gedicht ziehst, will ich mich meiner Gabe nicht schämen. Gerhart." Wie das unleidlich gesucht ist und gezwungen bescheiden klingt, wird so leicht niemandem entgehen — es paßt aber zur Dichtung. Die Zwischenbemerkungen sind in diesem Stücke wieder sehr zahlreich, aber da dem Regisseur und dem Schauspieler hier wirklich viel zu sagen ist, nötiger als in den früheren Werken.

Die „Handlung" geht in einem Zimmer des Armenhauses eines schlesischen Gebirgsdorfes während einer stürmischen Dezembernacht vor sich. Naturalistische Szenen, größtenteils widerlicher Zank der Armenhausbewohner unter sich, leiten sie ein. Sie sind meiner Empfindung nach weniger sorgfältig, mehr auf den bloßen Effekt gearbeitet, als man es bei dem Naturalisten Hauptmann gewohnt ist. Daß sich liederliches Volk in diesem Armenhause herumtreibt, daß jede Aufsicht über die Insassen, der Hausvater fehlt, daß man von ihm aus bettelnd im Lande umherzieht, mag eine berechtigte schlesische Eigentümlichkeit sein oder gewesen sein — ich weiß das nicht. In das Armenhaus wird nun von dem Lehrer des Dorfes, Gottwald, und einem Waldarbeiter ein halbbewußtloses, wimmerndes vierzehnjähriges Mädchen, Namens Hannele Mattern, gebracht, die Stieftochter eines Maurers, die der Waldarbeiter soeben aus einem Teiche, in den sie vor seinen Augen gegangen, gerettet und der Lehrer in seinem Hause zunächst mit trockenen Kleidern versehen hat. Weshalb er sie nicht, wie einfache Menschenpflicht, dort behalten, wird nicht gesagt; wahrscheinlich deswegen nicht, damit der Dichter die Traumdichtung des Kontrastes wegen in dem scheußlichen Armenhause spielen lassen konnte. Man sucht das Mädchen, das ganz durchfroren ist, zu erwärmen und es zugleich von der sich deutlich verratenden Angst vor dem Vater zu befreien; nebenher gehen die widerwärtigen Zänkereien der Armenhausleute weiter, namentlich zwei jüngere Personen zeigen eine Roheit und

Digitized by Google

Unbarmherzigkeit, die geradezu empörend, an dieser Stelle aber, wie ich meine, nicht ganz lebenswahr, hauptsächlich des Effekts wegen da ist. Dann kommt der Amtsvorsteher, ein Hauptmann der Reserve. Er hört die Berichte des Waldarbeiters und des Lehrers und wird „betreten", als er vernimmt, daß die jugendliche Selbstmörderin die Stieftochter des Maurers Mattern ist; gegen diesen stößt er grimmige Worte und Drohungen aus. Aus Hannele ist nichts herauszubringen, doch merkt man aus den Reden der Männer und schließt aus ihrem Angstzustand, daß sie aus Furcht vor dem Stiefvater ins Wasser gegangen ist. Allein der Lehrer übt einigen Einfluß auf sie aus, ihm vertraut sie an, daß sie der liebe Herr Jesus unten im Wasser gerufen habe. Der Amtsvorsteher geht jetzt, den Doktor zu schicken, der Lehrer hat schon vorher um eine Schwester gesandt. Ihm erzählt der Waldarbeiter, daß Hannele für die Tochter des Amtsvorstehers gehalten werde. Als der Doktor erscheint, machen die Armenhausleute im Nebenzimmer gerade Leierkastenmusik — was ich mir aus meiner Kenntnis des Volkes heraus wieder sehr unnatürlich zu finden erlaube. Während der Arzt Hannele darauf beobachtet, beginnt sie zu phantasieren: „Millionen Sternchen. Was ziehst du an meinen Knochen? Au, au! Es tut mir in der Seele weh." Notabene: sie wird doch nicht den „Faust" gelesen haben? Man wolle diese Bemerkung nicht schnoddrig finden; ein vierzehnjähriges Kind kann auch im Phantasieren diesen gesuchten Ausdruck der inneren Pein nicht gebrauchen, es wird immer vom Herzen reden. Auch die übrigen Phantasien sind nicht alle natürlich, so wird beispielsweise der Selbstmordversuch dem Kinde auch im Fiebertraum schwerlich als ein Gang zu Frau Holle im Brunnen erscheinen. Bei der Untersuchung findet der Arzt, daß der ganze Leib des Kindes mit Striemen bedeckt ist; so, meint der Waldarbeiter, habe auch die Mutter des

Digitized by Google

Mädchens im Sarge gelegen. Als das Kind erwacht, sagt es gleich: „Wo ist meine Mutter? Im Himmel? Ach, aach, so weit!" Das ist vielleicht Poesie, aber nicht Naturalismus. Auf die Fragen des Arztes antwortet Hannele kaum, nur höchstens, sie möchte gern zu Muttern. Inzwischen ist die Diakonissin, Schwester Martha, gekommen, die übrigen Personen entfernen sich nach und nach.

In dem Gespräch Hanneles mit der Schwester kehren die angeschlagenen Töne wieder, die religiösen — das Kind ist in die Diakonissen-Anstalt gekommen, mit zu beten und Lieder zu singen —, die der Sehnsucht nach dem Tode oder dem Himmel, der Furcht vor dem Vater. Ein wenig eigentümlich berühren die Gewissensskrupel des Mädchens: es glaubt, mit seinem Selbstmordversuch eine Sünde wider den heiligen Geist begangen zu haben — ich weiß nicht, ob es sich in dieser Lage seiner Tat bewußt werden kann. Die Angst vor dem Vater führt zu Halluzinationen — trotzdem läßt die Schwester das Kind im dunkeln Zimmer allein, so nahe es liegen mußte, eine der älteren, mitfühlenden Armenhäuslerinnen herbeizurufen. Und so kann denn in dem Dunkel die erste Vision, d. h. die erste uns sichtbar werdende Halluzination, vor sich gehen. Der Maurer Mattern erscheint seiner Stieftochter und wütet gegen sie, wie er wohl oft gewütet haben mag; Hannele verläßt das Bett und sinkt in Ohnmacht. So findet sie die Schwester und schafft sie mit Hilfe der Armenhäusler auf das Lager zurück; wiederum benehmen sich die jüngeren von diesen roh und ekelhaft. Als das Kind zum Bewußtsein zurückkehrt, erzählt es von seiner Erscheinung und spricht abermals den Wunsch aus, in den Himmel zu kommen; Jesus habe es ihm versprochen — aber Jesus wächst ihm unwillkürlich mit dem Lehrer Gottwald zusammen. Diesen liebt sie, und zwar nicht mehr in ganz kindlicher Weise: „Wir machen zusammen Hochzeit .... Er hat einen schönen Backen-

Digitized by Google

bart — (verzückt) auf seinem Kopfe wächst blühender Klee" — eine etwas sonderbare Zusammenstellung! Ich weiß wohl, man soll nicht den nüchternen Verstand zum Richter dieser Fieberreden machen, aber mit den Urteilen reiner, natürlicher Empfindung darf man hier allerdings operieren. Wiederum beginnen die Halluzinationen, das Kind riecht Fliederduft, hört Engelstimmen, dann bittet es die Schwester, die es mit der Mutter verwechselt, ihm das „Schlaf, Kindlein, schlaf" zu singen — für mich wieder gesucht kindlich! Und nun erscheint die Mutter, eine blasse geisterhafte Gestalt. Ihre Reden, teils im Stil einer büßenden Magdalena, teils bewußt tiefsinnig, scheinen mir doch nicht zu der Erkenntnis- und Gefühlswelt Hanneles zu stimmen; auch die Zwischenreden des Kindes („In deinem Gaumen wachsen Maiglöckchen" — für mich eine ekelhafte Vorstellung — „Das ganze Herz ist mir verbrannt, Mutter") kann ich kaum ertragen. Die rein materialistische Auffassung der Himmelsfreuden („Ich stille meinen Hunger mit Früchten und Fleisch. Mich dürstet und ich trinke goldenen Wein") ist freilich gerechtfertigt. Nachdem die Mutter verschwunden ist, erscheinen drei lichte Engelsgestalten, welche das „Schlaf, Kindlein, schlaf" von Notenblättern weiter singen, dann aber schöne Verse zur Musik sprechen — schöne, echt Hauptmannsche Verse, die nimmer aus Hanneles Seele stammen können:

„Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen,
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück."

Damit schließt der erste Teil.

Der zweite Teil (die Einteilung ist nur zu Bühnenzwecken) schließt sich unmittelbar an. Hannele erzählt der Schwester von ihrer Engelvision, namentlich auch von einem Himmelsschlüsselchen, das ihr die Mutter gegeben, und das

Digitized by Google

sie noch zu haben glaubt, sie dünkt sich gesund. Da tritt der Engel des Todes auf, das Kind redet ihn an — und die Diakonissin begibt sich hinaus, erscheint aber schöner und jugendlicher, der Mutter ähnelnd wieder. Das Kind hat Angst, denn auf all seine Fragen erhält es vom Tode keine Antwort; dagegen spricht die Schwester: „Mache dich bereit!" Und nun erfolgt nach einer Pause die schüchterne Frage: „Soll ich zerrissen und zerlumpt im Sarge liegen?" „Gott wird dich kleiden," lautet die Antwort, und schon kommt auf das Läuten einer Schelle ein possierlicher kleiner Dorfschneider gesprungen, der Brautkleid, Schleier, Kranz und ein paar gläserne Pantoffeln, wie er sagt, auf Bestellung des Herrn Vaters, seiner Durchlaucht des Herrn Grafen, bringt. Also das arme Kind muß sich mit phantastischen Ideen von hoher Herkunft getragen haben — doch nicht recht glaublich! Nach der Vollendung der Toilette legt sich Hannele aufs Sterbelager: „Muß es denn sein?" „Es muß." Der Tod tritt heran. „Er will mich ganz vernichten. Hilf mir, Schwester!" Die legt ihre beiden Hände auf Hanneles Herz. Der Todesengel verschwindet. Darauf kommt der Trauermarsch, der schon eine Weile erklungen ist, näher und näher, Lehrer Gottwald tritt mit seinen Schülern auf und spricht mit der Schwester. „Ach mir ist schwer." „Weil sie erlöst ist?" „Weil mir zwei Blumen verwelkt sind." „Wo?" „Zwei Veilchen, die ich hier im Buche habe. Das sind die toten Augen meines lieben Hannele." Echte Poesie ist das für mich nun freilich nicht. — Die Schulkinder sehen sich Hannele noch einmal an und leisten ihr Abbitte, daß sie sie Lumpenprinzessin geheißen, Frauen aus dem Dorfe, wie zu einem Begräbnis gekleidet, loben das Kind, eine berichtet, daß der Pfarrer die geweihte Erde hätte verweigern wollen, da sei ein schöner Herr zu ihm gekommen und habe gesagt, das Mattern Hannele sei eine Heilige. Von vier weißgekleideten Jünglingen wird

Digitized by Google

jetzt ein gläserner Sarg gebracht und Hannele hineingelegt. Das Gewunder des Volkes steigt, zugleich die Entrüstung über Mattern. „A Mörder, a Mörder," ruft man. Mattern erscheint: „Ein ruhiges Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen." Als er die Versammlung sieht, stutzt er, dann gerät er in Wut. Da tritt ein Mann in einem braunen, abgetragenen Havelock ein, der dem Lehrer Gottwald gleicht, und redet Mattern an; zuerst fast demütig, dann immer dringender mahnt er ihn, an seiner Seele Heil zu denken. Der Maurer bleibt verstockt; selbst als ihn dann vor Hanneles Erscheinung und dem Mörderruf die Angst faßt, schwört er noch, Recht gehabt zu haben. Aber Donner und Blitz strafen ihn Lügen, auch der Fremde, nun zum Richter werdend, tut es, und der Elende stürzt fort: „Ich häng' mich auf." Die Szene ist machtvoll, aber nicht ohne berechneten Effekt. Nachdem Mattern verschwunden, tritt der Fremde zum Sarge, nun ganz Christus, und heißt Hannele aufstehen. Die Anwesenden fliehen entsetzt. Eine ganz mystische Erlösungsszene folgt, die in einer schwungvollen poetischen Schilderung der Seligkeit durch den Fremden und Engelchorgesang ausklingt:

„Wir tragen dich hin, verschwiegen und weich,
Eiapopeia, ins Himmelreich."

Unter dem Engelsgesang verdunkelt sich die Szene. Hannele liegt wieder auf dem ärmlichen Lager im Armenhause. Der Arzt und die Diakonissin konstatieren ihren Tod.

Wenn ich auch diese Inhaltsangabe bereits mit kritischen Bemerkungen durchsetzt habe, so wird man sich doch auch aus ihr ein unbeeinflußtes Urteil über die Art und die Wirkung des Stückes bilden können. Es ist wesentlich theatralischer Natur, immerhin steckt hinter dem theatralischen doch so viel menschlicher Gehalt und gewinnt dieser wiederum so oft poetischen Ausdruck, daß das Mitleid mit dem

Digitized by Google

Schicksal des armen Kindes von der Bühne herab auf das stärkste erregt wird. Sehr viel weniger geschieht das bei der Lektüre, da können einem die großen Schwächen der Dichtung, die zugleich die des Hauptmannschen Talents, noch verstärkt durch die nun auch in diesem Dichter mächtig werdenden Rücksichten auf die Bühne sind, unmöglich entgehen.

Das Schicksal unglücklicher Kinder hat die Poeten, wie nur zu natürlich, stets angezogen und ist sehr oft dargestellt worden, doch freilich nicht immer in besonderen Werken, sondern meist episodisch. Ich nenne hier zunächst Goethes Mignon, an deren Verhältnis zu Wilhelm Meister das Hanneles zum Lehrer Gottwald erinnert, insofern es nicht frei von erwachender Sinnlichkeit ist. Die vollständige Geschichte eines armen Kindes ist bekanntlich Dickens „Oliver Twist"; dem Engländer sind dann Alfons Daudet mit seinem „Jack", Konrad Ferdinand Meyer mit den „Leiden eines Knaben", Edmondo de Amicis mit „Il cuore", kurz, Autoren aller Länder gefolgt. Im Drama Kindern und ihren Schicksalen eine größere Rolle zuzuweisen, dürfte eine Neuerung der modernen Literatur sein — ich weise hier nur auf die Anjutka in Tolstois „Macht der Finsternis", die den Kindesmord in diesem Stücke durchleben muß, und vor allem auf Ibsens Hedwig in der „Wildente" hin, die fast die Haupt- und tragische Person dieses Dramas ist. Sie ist ebensowenig die Tochter ihres Vaters wie Hannele Mattern, auch sie begeht Selbstmord. Dennoch trage ich Bedenken, die „Wildente" das Patenstück des „Hannele" zu nennen; dazu ist denn doch die Atmosphäre zu verschieden. Wohl aber könnte ein engerer Zusammenhang zwischen dem sterbenden Lieschen in der „Familie Selicke" von Holz-Schlaf und dem Hannele existieren: Hier ist eine gewisse Ähnlichkeit der Atmosphäre vorhanden, und aus den allerdings an der Wirklichkeit haften bleibenden, aber nicht minder

Digitized by Google

sehnsuchtsvollen Träumen Lieschens könnte recht wohl Hannele Matterns Traumwelt ursprünglich erwachsen sein.

Doch tritt hier das mystische Element hinzu. Man kann es sowohl aus der Zeit wie aus Hauptmanns schlesischer Herkunft ableiten. Aus der Zeit; denn wie schon bemerkt, der konsequente Naturalismus begann in jenen Tagen mehr und mehr dem Symbolismus Platz zu machen, und dieser hat sich stets mit Vorliebe an die Person Christi angeschlossen. Ich will hier nicht bis auf den englischen Prärafaelismus und die ihm entsprechende Dichtung zurückgehen, die damals in Deutschland zuerst genauer bekannt und eingehender gewürdigt wurden, ich will ebensowenig die symbolistischen Erscheinungen der französischen Literatur heranziehen, obschon beispielsweise Maeterlincks Dramen immerhin einen bestimmten Einfluß auf Hauptmanns „Hannele" geübt haben könnten, da sie seit 1889 erschienen und seit 1892 in Deutschland bekannt geworden sind, ich will nur einfach auf den „Modernen Musenalmanach auf das Jahr 1893" verweisen, wo symbolistische und Christus-Stoffe genug behandelt werden. Aber ebensowohl wie aus der Zeit floß die Mystik des „Hannele" dem Dichter sicherlich aus der Heimat und dem eigenen Leben zu. Im Charakter des Schlesiers liegt unbedingt ein Zug zum Mystischen, und einmal, im siebzehnten Jahrhundert, hat dieser auch bereits eine verhältnismäßig großartige dichterische Ausprägung gewonnen, in den Liedern und Sprüchen des Angelus Silesius, Christian Knorrs von Rosenroth und Quirinus Kuhlmanns. In pietistischen Formen hat sich die Neigung zum Mystizismus durch die Jahrhunderte fortgeerbt und, wie wir gesehen haben, auch auf Gerhart Hauptmanns Jugendleben Einfluß gewonnen, so daß das Beste im „Hannele" so gut aus dem Leben stammt wie das Sinnliche, Tändelnde und Gezierte etwa aus einem starken Jugendeindruck der süßlichen und zu-

Digitized by Google

gleich brünstigen christlichen Minneliedern des Johann Scheffler.

Zwei Wege boten sich Hauptmann dar, die Himmelfahrt Hannele Matterns zu gestalten: entweder mußte er sie ganz in die Seele des Kindes verlegen, also ein der Empfindungs- und Erkenntniswelt des Mädchens auch im einzelnen genau entsprechendes Traumbild schaffen, oder er mußte alles als wirkliches Geschehen hinstellen, wie z. B. ein mittelalterlicher Dichter das sicher getan haben würde, und Goethe ähnliches ja auch im „Faust" tut. Der moderne, vom Naturalismus herkommende Dichter hat natürlich den ersten, den subjektiven Weg dem objektiven vorgezogen (in Wirklichkeit ist, von der Seite dichterischen Darstellens gesehen, ja auch der erste Weg objektisches Verfahren, aber man wird mich nicht mißverstehen), jedoch hat er ihn, wie ich schon in meiner Analyse der Dichtung andeutete, nicht strenge genug innegehalten, er sprengt sozusagen im Verlauf des Schaffens die Schranken, die ihm der strenge Naturalismus ziehen mußte, und läßt sich in völlig frei gestaltender Weise gehen. Die tiefsinnigen oder doch tiefsinnig sein sollenden Reden der Mutter, die Gesänge der Engel, die große Seligkeitsschilderung des Fremden können unmöglich, so wie sie sind, aus Hanneles Phantasie stammen, gehen vor allem auch im poetischen Ausdruck über das, was diesem Kinde des Volkes als homogen zu erachten, hinaus, selbst wenn man ihm eine Art poetischer Anlage beimessen und dem Fieber und der Nähe des Todes eine große steigernde Kraft zuschreiben will. Damit ist denn der Naturalismus aufgegeben und ein Kompromiß mit der alten, konventionell gescholtenen Poesie geschlossen. Es liegt unbedingt etwas wie eine Stilverwirrung vor, die noch um so unangenehmer wirkt, als die naturalistischen Bestandteile des Stückes, wie schon angemerkt, unnötig grell und dabei oberflächlich gehalten sind, während die im eigentlichen Sinn

Digitized by Google

poetischen Elemente von Manier nicht frei bleiben und vielfach forciert werden. Die Schuld trägt meiner Empfindung nach außer der Neigung des Mystizismus zur Manier vor allem auch der theatralische Zweck, die theatralische Haltung des Ganzen. Von nicht schulmäßig naturalistischem Standpunkte aus könnte ich es entschuldigen, daß Hauptmann der Traumwelt Hanneles eine höhere und freiere dichterische Form zu verleihen strebte, als es der ganzen Lebens- und Bildungsatmosphäre des Proletarierkindes nach anging; Hannele ist ja in der Tat ein phantasievolles, mit den Sagen der Heimat und religiösen Anschauungen aller Art vertrautes Kind, wie sie wohl vorkommen, und ein bißchen zuviel nach der Seite der Schönheit der Form, der Reinheit der Vorstellungen, der Tiefe der Gedanken schadete meiner Ansicht nach gar nicht. Was ich dem Dichter aber vorwerfe, ist der Mangel an schlichter Einfalt, an wirklicher Natur in dem Kinde, das Überwiegen der ungesunden Mystik (es gibt schon gesunde), des Seraphischen, das trotz mancher Anfängerungeschicktheiten vorhandene szenische Raffinement, das die Wirkung von der Bühne herab für ein gewisses Publikum zwar erhöht, das Stück aber allen einfachen Menschen, die das traurige Schicksal des Kindes in seiner ganzen inneren Gewalt wirken lassen möchten, in mancher Hinsicht doch unangenehm macht. Gerade der bewußte Zuschnitt auf das Theater läßt die Schwächen der Poesie Hauptmanns um so mehr hervortreten.

Wir alle werden darin übereinstimmen, daß das Los eines Kindes, das von einem elenden Stiefvater zugrunde gerichtet wird, wenn auch kein tragisches, doch ein tief trauriges ist, wir werden auch die Anklage der Gesellschaft, die ein solches Schicksal in sich birgt, gelten lassen, wir werden die poetische Himmelfahrt eines solchen Kindes, selbst wenn wir nicht christlich gläubig sind, als Versöhnung empfinden und im innersten ergriffen, tief gerührt, endlich auch

Digitized by Google

erhoben werden. Wenn uns nun aber das Kind noch ganz unnötigerweise als das uneheliche Produkt von zwei Personen verschiedenen Standes hingestellt wird, wo doch die uneheliche Geburt weitaus zur Erklärung der schlechten Behandlung genügte, wenn dieses Kind selbst mit dem Gedanken einer hohen Herkunft spielt und überhaupt in seinem gesamten Empfindungsleben als krankhaft, hysterisch oder wie man es nennen will, erscheint, so wird doch die starke natürliche Wirkung, die das harte Schicksal eines Kindes allezeit üben muß, sofort im Kerne gebrochen, an die Stelle der reinen und vollen Anteilnahme tritt das bloße Interessiertsein, das je nachdem auch als Gequältsein oder gar als Lustempfindung des modernen überreizten Menschen auftreten mag. Kommt nun aber weiter zu der Unnatur der Voraussetzungen auch noch die Unnatur der Ausführung, merken wir, daß die Kindlichkeit der Heldin im ganzen gemacht ist, daß der Dichter die Naivität, wo sie ihm nötig erscheint, künstlich hervorruft, daß er das Einfache und Naheliegende stets verschmäht, um nur ja besonders zu erscheinen, daß er die theatralische Wirkung über alles setzt und selbst manche abgebrauchte Mittel zu diesem Zwecke wieder aufnimmt, so wird die Dichtung ihre Wirkung zuletzt völlig verfehlen. Ganz soweit kommt es beim „Hannele" nun zwar nicht, es ist doch unleugbar Schönes und wahrhaft Ergreifendes da, man merkt, daß es ein Dichter geschaffen hat. Aber freilich ein Dichter, der hier nicht auf seinem eigensten Gebiete war, der das, was er nicht aus wahrer, tiefer Anschauung und edler Einfalt herausschaffen konnte, durch Raffinement aller Art zu erreichen strebte. Glücklich noch, wenn es bei einem Einfall wie der Stummheit des Todesengels bleibt! Sobald Hauptmann allein auf seine Phantasie angewiesen ist, wird er gesucht und gequält — das hatte schon das „Promethidenlos" erwiesen, „Hanneles Himmelfahrt" erweist es wieder. Und eben die Poesie

Digitized by Google

des Schlichten, Einfach-Rührenden ist seine Domäne nicht, da wird er sofort manieriert, ja, kokett. Man lese neben Hauptmanns „Hannele" einmal die Gretchen-Szenen im „Faust" — ich bin fest überzeugt, man wird da das moderne Werk einfach nicht ertragen können.

Als der Gipfelpunkt aller Hauptmannschen Dichtung hat man (bis zum Erscheinen der „Versunkenen Glocke") vielfach die Verse gepriesen, die die beiden Teile des Traumstückes abschließen. Gewiß, sie sind Poesie, aber doch auch sehr manierierte — und die Manier beruht wesentlich auf dem Mangel an Anschauung. Nehmen wir beispielsweise die Zeilen:

„Das wehende Grün in den Tälern,
Es hat sich für dich nicht gebreitet,

so bemerken wir doch sofort einen störenden Widerspruch; oder lesen wir den Vers:

„Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück",

so können wir überhaupt nichts Anschauliches entdecken; denn das Hauchen kann man doch nicht haben, sondern nur das Gehauchte. Ja, diese Ausstellungen werden manchem kleinlich erscheinen, und doch weiß jeder, der wirklich einmal tiefer in einen Dichter einzudringen gestrebt hat, daß solche minutiöse Untersuchungen zuletzt über die Art eines Talentes entscheiden. — Eher scheint in der Schilderung der Stadt der Seligkeit Anschauung zu finden zu sein, aber man soll sich durch die üppige Häufung der Farben, durch die übertriebene Sinnfälligkeit nur nicht täuschen lassen — maigrüne, von Frühluft beglänzte, von Faltern umtaumelte und mit Rosen bekränzte Zinnen ergeben vielleicht Stimmung, aber auch keine rechte Anschauung, die liebliche Musik, die Hannele ums Herz „geschlungen" werden soll, ist unmöglich, die Turteltauben, die den Leib Hanneles

Digitized by Google

in Linnen einschlagen und forttragen sollen, sind mindestens etwas kühn, und der Blumendampf des Paradieses ist abscheulich. Wer hier bei Hauptmann absolut den Schwulst der zweiten schlesischen Schule wiederfinden wollte, im Bunde mit echt moderner Überreife, würde schwer zu widerlegen sein.

Man hat dem „Hannele" vielleicht stets ein bißchen viel Ehre angetan, dazu durch das Aufsehen, das die „Umkehr" des Dichters erregte, veranlaßt. Dem eigentlichen Lebensgehalt nach steht es wohl unter allen übrigen Werken des Dichters — denn man darf doch nicht übersehen, daß es nach der „mystischen" Seite wesentlich mit überkommenen Anschauungen operiert. Wie wäre es, wenn man es nicht als vollgültiges Drama, sondern einfach als Weihnachtsfestspiel auffaßte? Dann gehörte es immerhin zu dem Besten seiner Art, und es wäre ihm auch eine bescheidene Stelle in der deutschen Literaturgeschichte zu retten, abgesehen davon, daß es in Hauptmanns Entwicklung die Abwendung vom konsequenten Naturalismus bedeutet.

Digitized by Google

Florian Geyer

Zwischen dem Erscheinen des „Hannele" und dem des „Florian Geyer" liegen zwei volle Jahre. Während dieser Zeit wurde das Publikum von der Presse nachdrücklich auf das neue Werk Hauptmanns vorbereitet, die Notizen rissen nicht ab. Da ging das Gerücht von den besonders tiefen Studien des Dichters, von seiner Beschäftigung mit der Sprache der Reformationszeit und der fränkischen Mundart, da wurde auf die nahe Verwandtschaft des Stoffes mit dem von Goethes „Götz" hingewiesen und leise angedeutet, daß dem alten Poeten in dem modernen Dichter ein gefährlicher Konkurrent erwachsen werde. Endlich erschien das Buch im Januar 1896 und gleichzeitig, am 4. Januar, fand die erste Aufführung des Dramas auf dem Deutschen Theater zu Berlin statt. Der Erfolg war, euphemistisch ausgedrückt, sehr zweifelhaft — Litzmann redet von brutaler Behandlung durch das Berliner Publikum —, das Stück verschwand schnell wieder, wurde nirgends anderswo gegeben. Auch als Buch hat „Florian Geyer" zunächst keinen besonderen Erfolg gehabt, in den breiteren Kreisen des gebildeten Publikums wenigstens nicht (bis 1897 4, bis 1905 8 Auflagen) — der alte Goethe mit seinem „Götz" hatte sich dem Allgemeinempfinden nach als der bei weitem Stärkere erwiesen.

„Florian Geyer" ist Hauptmanns größtes, d. h. um-

Digitized by Google

fangreichstes Werk. Es hat keinen Untertitel, zerfällt in ein Vorspiel und fünf Akte und füllt mit diesen über dreihundert Seiten, so daß für die Vorstellung größere Streichungen vorgenommen werden mußten; auf diese hat man denn die Schuld des Bühnenmißerfolgs schieben wollen. Wie bei den „Webern" sind auch hier bei dem Vorspiel und jedem Akt die Personen besonders angegeben, woraus die relative Selbständigkeit jeder Abteilung hervorleuchtet, doch ist hier, wie ja schon der Titel anzeigt, anders als bei den „Webern", auch ein Held vorhanden, so daß man an eine Verbindung des Milieudramas mit dem Charakterdrama denken könnte — wir werden sehen, inwieweit diese Annahme zutrifft.

Das Schicksal Florian Geyers und der deutsche Bauernkrieg haben bereits öfter in Deutschland als Stoff poetischer Werke gedient. So hat der jetzt ziemlich verschollene Jungdeutsche Robert Heller, der Freund Heinrich Laubes, im Jahre 1848 einen historischen Roman „Florian Geyer" herausgegeben, und Wilhelm Genast, Karl Koberstein, Johann Georg Fischer und Dillenius (?) haben den Bauernführer zum Helden dramatischer Werke (1857, 1860, 1866, 1868) gemacht. Diese Werke beruhen wohl alle auf Wilhelm Zimmermanns „Geschichte des großen deutschen Bauernkrieges", die 1840 bis 1844 zuerst, 1856 in neuer Auflage, 1891 in neuer Bearbeitung erschien; sie ist auch das hauptsächlichste Quellenwerk Gerhart Hauptmanns gewesen, und so dürfte alles, was sich in den sechs poetischen Arbeiten Übereinstimmendes findet, auf die gemeinschaftliche Quelle zurückzuführen sein. Hauptmann hat dann freilich außerdem noch die „Geschichte des Bauernkrieges in Ostfranken" von Lorenz Fries, einem Zeitgenossen des Bauernkrieges (1491 bis 1550), die 1884 von Schäffler und Henner zum erstenmal herausgegeben, aber wohl schon von Zimmermann eingesehen wurde, benutzen können und darin für Sprache und

Digitized by Google

Detail vielleicht eine große Unterstützung gehabt. Von dem Gerede über seine mühsamen Spezialstudien, das auch Litzmann nachspricht, lasse man sich nicht täuschen: seine Gesamtauffassung des Bauernkrieges und die Auffassung seines Helden ist durchaus von Zimmermann bestimmt, ja, man findet selbst die meisten Nebenpersonen und die meisten Einzelzüge seiner Darstellung bei dem schwäbischen Historiker wieder. Wer sich also ein Urteil über die Behandlung des Stoffes durch Hauptmann bilden will, tut gut, Zimmermann zu lesen, ja, ich möchte sogar die Behauptung aufstellen, daß nur, wer Zimmermanns Werk gelesen hat, Hauptmanns Drama ordentlich verstehen kann. Das leitet schon auf seine Hauptschwäche hin.

Der deutsche Bauernkrieg von 1525 setzte bekanntlich den ganzen Süden und die Mitte Deutschlands in Flammen; es versteht sich von selbst, daß er nicht ganz in den Rahmen eines Dramas zu bringen ist, und Hauptmann hat sich denn auch auf die Darstellung eines kleinen Teils der Ereignisse beschränkt, hat nicht einmal Florian Geyers gesamte Tätigkeit im Bauernkriege, sondern nur die vom Beginn der Belagerung des Frauenberges bei Würzburg bis zum Untergange des Bauernführers behandelt. Der Boden, auf dem das Stück spielt, ist Ostfranken (das jetzige bayrische Mittel- und Unterfranken): Würzburg, Rothenburg o. d. Tauber, Schweinfurt, Burg Rimpar (nördlich von Würzburg), die Zeit der Handlung erstreckt sich vom 5. Mai bis 9. Juni, wie nach Zimmermann ganz genau zu bestimmen ist. In dem Vorspiel, das am 5. Mai auf dem bischöflichen Schloß „Unserer Frauen Berg" bei Würzburg vor sich geht und uns den Bischof mit seinen Domherren und Rittern vorführt, werden wir notdürftig über die bisherigen Ereignisse des Krieges und die Forderungen der Bauern orientiert. Der Schreiber Gilgenessig liest die bekannten zwölf Artikel vor, Domherren und Ritter machen ihre Bemerkungen dazu, wobei

Digitized by Google

Wolf von Hanstein den bäuerischen oder, wenn man lieber will, den evangelisch-freiheitlichen Standpunkt Ulrich von Huttens vertritt, wir hören von Weinsberg, das die Bauern, Florian Geyer mit seiner schwarzen Schar voran, erstürmt, und wo sie den Grafen Ludwig von Helfenstein samt vierzig Rittern durch die Spieße gejagt haben, und zwar aus Rache für Wurzach, wo Georg Truchseß von Waldburg, der Feldherr des Schwäbischen Bundes, siebentausend Bauern getötet haben soll, wir lernen die Not des Würzburger Bischofs, aus einer Rede des Bischofs Konrad von Thüngen selbst, kennen, daß ihm, nachdem seine Stadt Würzburg die Bauern eingelassen, von seinen Landen nur der Frauenberg geblieben, daß er auch von seinen Nachbarn, dem Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Ansbach und dem Grafen Wilhelm von Henneberg verlassen ist und nun zum Kurfürsten von der Pfalz fliehen muß, um Hilfe zu holen. Die Ritter schwören begeistert, die Feste solange zu halten, nur Wolf von Hanstein geht mit dem Rufe „Bundschuh, Bundschuh" zu den Bauern über. — Der erste Akt des Stückes hat die Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg zum Schauplatz und dürfte auf den 13. Mai zu legen sein, doch sind in ihm manche historisch auseinander fallende Ereignisse zusammengezogen. Es soll ein Versammlungsrat aller Haufen gemeiner Bauernschaft in und um Würzburg stattfinden; vorher wird ein Gottesdienst abgehalten, und verschiedene Personen, der Schultheiß Bezold von Ochsenfurt, der Schreiber Lorenz Löffelholz, Rektor Besenmeyer und Ritter Stephan von Menzingen aus Rothenburg beobachten den Einzug in die Kirche. Da werden die verschiedenen Bauernführer charakterisiert, Jakob Kohl als „volle Sau", Götz von Berlichingen, „das Nußknackerlein", der in seinem Haufen nicht viel mehr als ein Gefangener ist — die Redenden sind meist Anhänger Florian Geyers, dessen Sturm auf Weinsberg jetzt genauer geschildert, und

Digitized by Google

der für den Posten des obersten Hauptmanns der Bauern vorgeschlagen wird. Doch merkt man gleich, daß Opposition gegen Geyer da ist; ihr verleiht namentlich der Pfarrer von Mergentheim, Bubenleben, Ausdruck, dem Geyer als „Pfaffenfeind" verhaßt ist. Domherren und Ritter vom Schloß Frauenberg, die mit den Bauern verhandeln sollen, werden hereingeführt und unterhalten sich mit den anwesenden Rittern Menzingen und Wilhelm von Grumbach, dem Schwager Geyers. Ersterer ist Anhänger des vertriebenen Ulrichs von Württemberg und läßt die Behauptung, daß dieser und der König von Frankreich bei dem Bauernkriege die Hände im Spiel hätten, unwidersprochen, letzterer, der als ansbachischer Gesandter da ist, zeigt seinen Haß gegen den Bischof von Würzburg und die Pfaffen. Dann treten die Bauernführer ein, Wendel Hipler, Kohl, Götz, Georg Metzler, der Flammenbecker, Link, ein Würzburger u. a., endlich auch Geyer mit großem Gefolge. Er spricht zu Besenmeyer, mit dem er ehedem bei Mucianus in Gotha an einem Symposion teilgenommen hat, darauf eröffnet er die Versammlung. Zunächst wird über die Gesandtschaft der Herren vom Schloß beraten, die zu den zwölf Artikeln schwören, aber das Schloß nicht übergeben wollen. Götz, auch Geyer raten davon ab, vor festen Schlössern die Zeit zu verliegen, aber die Würzburger wollen das Schloß gebrochen sehen, und ihnen fällt die Mehrheit zu. Als Götz sich dawider aufregt, er wolle keine Wiederholung des Weinsberger Stückleins, da wirft man ihm vor, ihm sei Geld geboten; Geyer redet zur Ruhe und spricht dann zur Gesandtschaft, daß die Bauern die evangelische Freiheit nicht verschachern wollten. Wie im ersten Akt Wolf von Hanstein, gerät auch er mit Sebastian von Rotenhan, dem Hofmeister des Bischofs, ehemaligem Freund Ulrichs von Hutten, heftig zusammen und wird von den Rittern als Franzose denunziert. — Der Schreiber Löffelholz bringt die

Digitized by Google

Hauptmannswahl aufs Tapet und schlägt Florian Geyer vor, Metzler nennt Götz, Bubenleben will keinen Edelmann und nennt Jakob Kohl. Es kommt zu persönlichen Reibereien, Flammenbecker, ein Weinsberger, erklärt, man brauche keinen Hauptmann, Hipler fragt Geyer, ob es wahr sei, daß ihn der schwarze Haufe im Ring zum obristen Feldhauptmann verlangt habe. Der allgemeine Neid auf Geyer regt sich, Götz und er geraten aneinander, endlich gelingt es Geyer, durch den Vorschlag der Errichtung eines dauernden Kriegsrats Ruhe zu schaffen. Alle stimmen zu und stoßen mit Verwünschungen der Feinde der Bauern, namentlich des Georg Truchseß und des Bischofs, ihre Messer in einen Ring. Auch Grumbach tut es unter Verwünschung des Bischofs.

Der zweite Akt des Dramas führt uns nach der freien Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. Er spielt am 16. Mai. In Kratzers Wirtshaus am Markt daselbst sehen wir allerlei Volks versammelt, Besenmeyer, den Rektor, der sich um eine ohnmächtige Dirne, die schwarze Marei, die eine Botschaft für Florian Geyer hat, bemüht, Bürger, die gut evangelisch gesinnt sind, einen Landsknecht, Schäferhans, der nicht gegen seine bäurischen Brüder fechten, einen ausgelaufenen Mönch, der beim Bauern arbeiten will, einen Hausierer, der die volkstümliche Literatur der Zeit feilbietet und sich über den Rothenburger Rat lustig macht. Zu ihnen tritt der blinde Mönch Hans Schmidt, einer der Hauptbeförderer der Reformation in Rothenburg und Freund des sich dort aufhaltenden Karlstatt, und hält eine lustig-ingrimmige Rede, in der er die Eiferer gegen das Neue travestiert. Er berichtet auch, daß Karlstatt ins Würzburger Lager ziehen will, mit Geyer und dem Geschütz, das Rothenburg dem Bauernheer stellt. Schäferhans äußert seine Wut gegen Karlstatt, den „Schänder Mariens". Weiter erscheinen Menzingen, der in Rothenburg einer der Hauptrollen spielt, Jörg Kumpf, ein Bruder des Altbürgermeisters

Digitized by Google

Ehrenfried Kumpf, ebenfalls eines Hauptbeförderers der Rothenburger Reformation, dann der Schultheiß von Ochsenfurt, der mit Menzingen ein erregtes Gespräch über den von diesem verteidigten Markgraf Kasimir von Brandenburg führt, dem er nicht traut. Plötzlich kommt Karlstatt hereingestürzt, von Schäferhans mit blanker Wehr verfolgt. Man hält den Rasenden zurück, Geyer, der gleich darauf mit Wilhelm von Grumbach erscheint, befiehlt dem Landsknecht die Wehr einzustecken und schlägt ihn, als er nicht gehorcht, nieder. Karlstatt spricht sich über Luther und sein eigenes evangelisches Ideal aus und beharrt trotz der Abmahnung Grumbachs dabei, nach Würzburg zu gehen. Die Würzburger Zustände werden, auch von Geyer, nicht sehr rosig geschildert. Das Volk von Rothenburg verlangt Geyer zu sehen, ehe er abreitet, er tritt ans Fenster und hält ihm eine Rede. Im letzten Augenblick meldet Besenmeyer Geyer, daß Nachricht für ihn da sei, die schwarze Marei übergibt einen lateinischen Brief von Lorenz Löffelholz und bringt mündlich die Botschaft, daß Tellermann, Geyers Leutnant, in Eisen gelegt sei. Er hat sich einem Sturm auf den Frauenberg widersetzt, den man während Geyers Abwesenheit nicht zu unternehmen versprochen hatte, aber doch unternommen hat, und bei dem die Hälfte der schwarzen Schar ganz umsonst geopfert worden ist. Gleichzeitig meldet Löffelholz den Sieg des Truchseß über die schwäbischen Bauern bei Böblingen (12. Mai). Nun verzweifelt Geyer völlig, Menzingen glaubt, das einzige Heil sei beim Markgrafen Kasimir.

Der dritte Akt schildert den vergeblichen, von den Bauern berufenen Landtag zu Schweinfurt (1. Juni). Es sind nur wenige Abgeordnete eingetroffen, Nürnberg, Windsheim und andere Reichsstädte haben abgeschrieben. Menzingen hofft immer noch auf den Markgrafen. Aber ein Jude berichtet, dieser stehe vor Kitzingen, das früher

Digitized by Google

zu den Bauern abgefallen. Unter den Bauernführern findet eine heftige gegenseitige Abrechnung statt, Löffelholz namentlich nimmt sich den Bubenleben her, der der Veranlasser des vergeblichen Sturmes auf den Frauenberg gewesen ist und die schwarze Schar ins Verderben geführt hat. Bubenleben schiebt die Schuld auf seinen ehemaligen Freund Jakob Kohl, dieser schimpft zurück. Als Florian Geyer kommt, berichtet ihm Löffelholz, daß Götz von Berlichingen von Würzburg mit dreißigtausend Mann dem Truchseß entgegengerückt sei. Eine alte Frau, die einen geblendeten jungen Menschen herbeiführt, erhebt das Gerücht, daß der Markgraf vor Kitzingen stehe, zur Wahrheit, ja, es zeigt sich, daß Kitzingen schon erobert ist und der Markgraf mehr als fünfzig Bürgern die Augen hat ausstechen lassen, darunter eben dem Sohn der Frau. (NB. die Eroberung Kitzingens geschah erst am 7. Juni.) Nun bricht Geyer los, nichts wird den Bauernführern geschenkt, Jakob Kohl, Link, Flammenbecker, alle bekommen ihr Teil. Eine dringende Botschaft aus Würzburg zwingt die Anführer zum Aufbruch.

Im vierten Akt befinden wir uns wieder in Rothenburg. Hier ist der Umschwung bereits eingetreten, man läßt schon eine Supplikation an den Rat um Wiederaufrichtung der Messe herumgehen. Selbst die ergebensten Anhänger des Neuen wie der Wirt Kratzer verlieren den Mut. Bei diesem tritt mitten in der Nacht Karlstatt ein, abgerissen, bestaubt, entstellt bis zur Unkenntlichkeit — die Zustände in Würzburg haben ihn zur Verzweiflung getrieben. Mit Mühe und Not erlangt er von Kratzer ein Nachtquartier. Dann kommen Menzingen, Besenmeyer und Geyer von Schweinfurt — Geyer hat vergeblich versucht, zu Brettheim im Rothenburger Gebiet neue Mannschaft zu werben — auch sie sind verzweifelt, aber Geyer gerät plötzlich in eine tolle Lustigkeit hinein. Er gesteht zu, daß der Bauern-

Digitized by Google

krieg von Frankreich unterstützt worden ist. Tellermann, der da, den Stumpf einer schwarzen Fahne in der Hand, mit letzter Kraft hereinstürzt, meldet den Verrat Götz von Berlichingens und den Sieg des Truchseß bei Königshofen (2. Juni). Nun ist alles verloren, es gilt zu sterben. In Sterbestimmung nimmt man Abschied voneinander, Geyer hält seine letzte Rede, trinkt auf Huttens und Sickingens Gedächtnis — sein Mut wenigstens ist ungebrochen.

Der fünfte Akt bringt seinen Ausgang, der auf dem Wilhelm von Grumbach gehörigen Schloß Rimpar erfolgt. Da Geyers Frau, Grumbachs Schwester, für ihn herumbettelte, hat er (im 4. Akt) seine getreue Dienerin Marei mit einem Briefe an sie gesandt, den ihr jetzt Grumbachs Frau vergeblich zu entreißen strebt. Diese ist sehr um ihren Gatten besorgt, der sich ja auch mit den Bäurischen eingelassen und dem Würzburger Bischof den Tod gewünscht hat, ja, sie hat schreckliche Träume, die ihr das grausige Ende ihres Mannes (42 Jahre später, nach den mit dem Bauernkriege nicht zusammenhängenden Grumbachschen Händeln!) verkünden. Als daher bündische Streifreiter, zum Teil uns aus dem Vorspiel bekannte Ritter, aber auch der berühmte Schärtlin von Burtenbach ist dabei, in die Burg einreiten, werden sie mit der größten Zuvorkommenheit aufgenommen und ihnen ein Gelage zugerichtet. Wir vernehmen durch die Ritter von der Entsetzung des Frauenbergs, von der letzten Schlacht bei Ingolstadt (in Franken), wo Geyer und die Seinen mannhaften Widerstand geleistet. Geyer ist entkommen und wird verfolgt. Die Ritter erlustieren sich auf Schloß Rimpar ein wenig mit Bauernquälerei und betrinken sich nebenbei. Unbemerkt kommt da Geyer ins Schloß, Grumbach, der ein menschliches Rühren verspürt, verbirgt ihn, aber seine Frau übt Verrat, und nun stürzt sich die volle Schar auf den einzelnen. Er stirbt, ungebrochen in seiner Mannheit, durch einen

Digitized by Google

Schuß des Schäferhans, der in Grumbachs Dienste getreten ist.

Das ist so ungefähr der Inhalt des Hauptmannschen Dramas. Ehe ich mich nun mit seiner poetischen Bedeutung befasse, muß ich zunächst die Behandlung des Stoffes historisch-kritisch beleuchten. Wir hatten seit Lessing, freilich zum Teil in Mißverständnis Lessings, in Deutschland das ästhetische Dogma, daß es bei einem Drama auf die historische Treue im einzelnen nicht ankomme — es ist ohne weiteres klar, daß dieses Dogma mit dem Sieg der naturalistischen Theorien über Bord geworfen werden mußte, und die „Weber", die ja auch ein historisches Drama sind, zeigten, daß wenigstens bei gewissen Stoffen die allertreueste Herstellung der Wirklichkeit erfolgreich durchzuführen sei und künstlerisch wirke. Es fragte sich nun, ob Methode und Technik der „Weber" auch auf zeitlich weiter zurückliegende Stoffe übertragen werden könne, und Hauptmanns „Florian Geyer" ist augenscheinlich der mit vollem Bewußtsein unternommene Versuch, dies zu tun, der Versuch eines naturalistischen historischen Dramas großen Stils. Alle Freiheiten, die sich ein Dramatiker alten Stils mit dem geschichtlichen Detail erlauben mochte, sind hier also nicht gestattet, wir haben das Recht, auf Grund der historischen Kenntnis, die wir besitzen, jede Einzelheit des Dramas auf das genaueste zu prüfen; denn alle Einzelheiten zusammen ergeben eben die geschichtliche Wirklichkeit, die heraufbeschworen werden soll, und die nach der naturalistischen Theorie die einzige Wahrheit ist. Prüfen wir Hauptmanns Stück daher zunächst auf Grundlage der Zimmermannschen Geschichte! Da finden wir zu unserer Überraschung, daß der naturalistische Dichter im ganzen nicht viel anders mit den geschichtlichen Tatsachen verfahren ist, als es der Dramatiker alten Stils zu tun pflegte. Zwar das Vorspiel kann geschichtliche Wahrheit sein; es ist offenbar, daß Bischof Konrad von Thüngen

Digitized by Google

an seine Domherrn und Ritter eine Vermahnung halten mußte, ehe er zum Pfalzgrafen entwich. Immerhin fällt auf, daß er des Landtags, der soeben in seinem Bistum gehalten worden und auf dem eine Unmenge Anklagen gegen seine Herrschaft laut geworden war, gar nicht erwähnt; auch ist seine Rede ein wenig in dem Stil jener fingierten Reden, wie wir sie bei den rhetorischen Geschichtschreibern finden, gehalten. Die Vorlesung der zwölf Artikel erscheint ebenfalls nicht gut historisch begründet, da man wohl annehmen kann, daß sie um diese Zeit die gesamte Ritterschaft deutscher Nation bereits kannte. Endlich sind einige kleine Schnitzer da, wie der, daß der Domprobst Friedrich von Brandenburg Kurfürst genannt wird — ein ansbachischer geistlich gewordener Prinz Kurfürst! Im ganzen mag aber das Vorspiel wohl angehen. Dagegen ist der erste Akt, wie ich schon sagte, die Zusammenziehung einer Reihe von Ereignissen, die sich auf die Tage vom 9. bis 13. Mai verteilen, ja, es sind hier Personen und Dinge zusammengebracht, die geschichtlich auf keine Weise zusammenzubringen sind. Seit dem 9. Mai saß ein Ausschuß der Bauern des Reiches zu Heilbronn, Wendel Hipler an der Spitze, um die allgemeine Reichsreform zu beraten; Hauptmann läßt aber Hipler in Würzburg sein, er läßt hier ferner die (vergebliche) Wahl eines obersten Feldhauptmanns vornehmen, an die in jenen Tagen gar nicht mehr zu denken war. Auch die Verhandlungen mit den Belagerten auf dem Schlosse zieht er zusammen, Vorgänge des 9. und des 12. Mai. Im einzelnen sind auch manche Irrtümer und Ungenauigkeiten. Im Vorspiel wird ein Georg (Hans) Bermeter von Würzburg genannt, hier tritt ein Würzburger Link auf — erst aus dem dritten Akt ersehen wir, daß Bermeter und Link eine Person ist. Weiter: Als Vertreter des bäurischen Terrorismus wird hier und im dritten Akt Flammenbecker, ein Weinsberger, hingestellt — der Flammenbeck

Digitized by Google

war aber nach Zimmermann ein Heilbronner, und es mag bezweifelt werden, ob er bei Weinsberg gewesen. Dagegen kommt ein Melchior Becker, Weinsberger Bürger, als Freund Jäcklein Rohrbachs vor. Dieser Jäcklein Rohrbach, sicher eine der hervorragendsten Gestalten des Bauernkriegs, etwas wie der Marat der Bewegung, wird bei Hauptmann nicht einmal genannt, das Verdienst der Eroberung Weinsbergs immer Geyer zugeschrieben, obschon dieser nur das Schloß, nicht die Stadt genommen hatte. Sehr unwahrscheinlich ist, daß, wie hier erwähnt wird, Florian Geyer, der selbst sagt, daß er des Lateinischen nicht mächtig sei, zu dem Kreise des Mucianus Rufus in Gotha gehört und daselbst einst mit Besenmeyer (der bei Zimmermann einmal, mir wahrscheinlicher, Vesenmeyer genannt wird), Ulrich von Hutten und Eitelfritz von Zollern einem Symposion beigewohnt habe. Das müßte im Jahre 1505 gewesen sein, da war Florian Geyer aber sicher noch sehr jung, ist doch sein Schwager Wilhelm von Grumbach erst 1503 geboren. In Begleitung Florian Geyers treffen wir hier im ersten Akt den Ritter Konrad von Hanstein, der freilich nicht spricht — ist das nicht vielleicht der Ritter Wolf von Hanstein des Vorspiels? — Im zweiten Akt ist namentlich die völlige Unklarheit, in der wir über die Rothenburger Verhältnisse bleiben, zu tadeln. Es wird einmal vom „Ausschuß" geredet, aber, ohne Zimmermann gelesen zu haben, wird keiner wissen, was das ist. Wenn hier ein Bürger davon spricht, daß er vor der allgemeinen Reform nicht gehalten sei, Zins zu zahlen, Zehnt zu geben, noch auch weder Gült, Handlohn, Hauptrecht, daß er nicht zu steuern, zu dienen, zu frohnen brauche, so ist das reiner Unsinn. Ein Bauer konnte so sprechen, aber niemals der Bürger einer Stadt, die ja gerade alles das von ihren bäuerischen Hintersassen verlangte. Überhaupt fehlt Hauptmann trotz der „peinlichen Gewissenhaftigkeit seiner Spezialstudien", von

Digitized by Google

der man so viel Wesens gemacht hat, die gründliche Kenntnis der sozialen Zustände der Zeit; der große Gegensatz zwischen Bürger- und Bauerntum, nicht minder groß als der zwischen Bauerntum und Ritterschaft, ist ihm kaum aufgegangen. Über Karlstatt und Luther werde ich an anderer Stelle sprechen. Im allgemeinen können die Vorgänge dieses Aktes historisch treu sein, auch die kleinen Schnitzer sind selten — nur ist mir unerfindlich, wie Geyer auf den Gedanken kommt, unter die Brüder vom gemeinsamen Leben zu gehen, die doch nur in den Niederlanden existierten und in der Reformationszeit ziemlich spurlos verschwanden. — Der dritte Akt bringt die größte Gewaltsamkeit gegen die Geschichte: die Verlegung der Einnahme von Kitzingen vom 7. auf den 1. Juni. Nur dadurch wird freilich die Szene mit dem Geblendeten und seiner Mutter möglich. Auch sonst ist hier mancherlei Bedenkliches, bedenklich vor allem die Gestalt des für Geyer schwärmenden Juden. Es wird berichtet, daß den Bauernhaufen Juden nachzogen „wie die Aasvögel", wie denn auch die römische Beute von 1527 größtenteils in die Hände von Juden geriet, aber ein Jud Jöslein, so ein kleiner Nathan der Weise, der vom Evangelium mitredet und gleiches Recht auch für die Juden verlangt, ist denn doch wohl in dieser Zeit unmöglich. Ein böser Mensch würde hier von einer Konzession an das Berliner Premièrenpublikum reden, ich will der Wahrheit gemäß konstatieren, daß sich während des Bauernkriegs allerdings die Ideen der allgemeinen Gleichheit, von der die Juden nicht auszuschließen, hie und da regten, an vielen Orten, wie im Elsaß, war die Bewegung aber auch mit gegen die Juden gerichtet. Was im dritten Akt von Flammenbecker berichtet wird, nämlich die Tötung Dietrichs von Weiler usw. ist ihm ganz ungeschichtlich zugeschoben. — Der vierte Akt, in Rothenburg spielend, am Samstag vor Pfingsten, dem 3. Juni, kann im ganzen als historisch gelten, nur

Digitized by Google

waren die Schwarzen nicht bei Königshofen, und Tellermann kann also nicht todwund mit dem Rumpf der schwarzen Fahne aus diesem Treffen heimkehren. — Über Florian Geyers Tod weiß man, nachdem man ihn lange an einen falschen Ort verlegt, jetzt nur, daß er durch einen Knecht Wilhelm von Grumbachs bei Rimpar erfolgte; der letzte Akt ist also wesentlich Phantasie. Manche seiner Erzählungen sind unklar, die Hereinziehung der so viel späteren Grumbachschen Händel ist genau in dem Maße zu tadeln wie die Exeventu-Prophezeiungen anderer Dichter.

Naturalistisch in dem Sinne, daß er sich genau an die historische Wirklichkeit anschlösse, ist — das geht aus dem Ausgeführten wohl zur Genüge hervor — der „Florian Geyer" nicht. Aber er könnte immerhin die Einzelheiten verändert bringen und doch in der Totalität durchaus historisch wirken. Leider darf ich ihm auch das nicht zugestehen. Ist es auch, wie ich bereits sagte, nicht möglich, den gesamten deutschen Bauernkrieg im Rahmen eines Dramas zu geben, so müßte doch der Dichter dem Ausschnitt, den er darstellt, die typische Bedeutung verleihen — Hauptmann ist das keineswegs gelungen. Er hat sich die größte Mühe gegeben, Zeitton und Zeitkolorit naturalistisch treu zu gestalten, aber über dem Bestreben, alles einzelne bis auf das sich Räuspern und Spucken nach dem Vorbild der „Weber", die man geradezu als Patenstück des „Florian Geyer" bezeichnen darf (eine enge Verwandtschaft besteht auch mit Grabbes „Napoleon"), genau zu malen, ist ihm der eigentliche Geist der Bewegung, das Elementare, aus dem sie entsprang, das sie vorwärts trieb und sie zugrunde richtete, entgangen. Wo ist im „Florian Geyer" der seit Jahrhunderten unterdrückte deutsche Bauer, der seine Ketten sprengt? Ich habe ihn mit dem besten Willen in dem ganzen Stücke nirgends entdecken können, und auch der Bauern**krieg** ist ja gar nicht da. Da haben

Digitized by Google

wir freilich den Ritter, der seine Standesvorurteile aufgibt und die deutsche und evangelische Freiheit und Gleichheit begründen will, den gelehrten Humanisten, den fanatischen Geistlichen, den unzufriedenen Bürger, und alle reden, wenn sie auch nicht handeln (das Wort rein dramatisch, nicht wörtlich genommen) — wo aber ist, wiederhole ich, der deutsche Bauer? Denn ein Weinfaß wie Jakob Kohl wird man doch wohl nicht für einen Vertreter seines Standes erklären wollen. Und wie der Bauer fehlt eigentlich auch der rechte Ritter: Die treuherzige Natur und Biederkeit, die Goethe aus Götz von Berlichingens Lebensbeschreibung ansprach und ihn zu seinem „Götz" begeisterte, ist bei Hauptmann nirgends vertreten — seine Ritter sind alle über ihren Stand hinaus oder so tief in den Vorurteilen und Lastern ihres Standes befangen, so ohne jede Menschlichkeit (ich meine damit nicht Humanität), daß wir sie fast als Karikaturen empfinden. Lieber Gott, der Adel war damals denn doch noch ein „natürlicher" Stand in der Nation, hatte als solcher Existenzrecht und war auch nicht ohne gute Eigenschaften. Ich glaube, daß Hauptmann da ein ihm vielleicht nicht zum Bewußtsein gekommener gewisser neidischer Blick auf Goethes „Götz", der ja im ganzen die Partei des Adels d. h. des tüchtigen landsässigen Adels hält, viel geschadet hat; auch in Einzelheiten, vor allem in der Behandlung Götzens selbst glaube ich ihn zu entdecken. Sind nun aber vollgültige Vertreter der beiden Stände, die den großen Kampf der Zeit miteinander ausfechten, in dem Drama nicht vorhanden, so kann es natürlich auch kein typisches Zeitgemälde ergeben, und ob die einzelnen Szenen noch so lebenswahr sind. Das sind sie zum Teil, zum Teil ist aber auch ein solcher Ballast aller möglichen Dinge in sie hineingeschleppt, daß sie für den historisch Ungebildeten geradezu unverständlich werden. So finden wir eine Menge theologischer Dinge, Auseinandersetzungen über die Scholastik

Digitized by Google

z. B., ferner Diatriben gegen die Juristen, alchemistisches Zeug und dergleichen, aber von allem immer nur so viel, daß es dunkel macht, nicht erhellt. Dagegen fehlen die wichtigsten auf den Bauernkrieg selbst bezüglichen Dinge, von seinem Ursprung, ersten Fortgang und seiner Verbreitung wird kaum etwas berichtet, nicht einmal die verschiedenen Bauernhaufen werden aufgeführt; Thomas Münzers eigentümliche Bedeutung wird nirgends charakterisiert, obschon er auch in Süddeutschland den Funken geschürt hatte, nur die Schlacht bei Frankenhausen gelegentlich erwähnt; von der politischen Lage des Reichs, wie es kam, daß der Kaiser fern war, wie die größeren Fürsten sich stellten, erfahren wir nichts usw. usw. So gerät das ganze Bild unvollständig und schief. Gewiß mußte sich Hauptmann beschränken, aber die richtige Perspektive des Ganzen wäre doch zu gewinnen gewesen — der Dichter hat es nicht gekonnt, die eigentümliche Schwäche seines Talents, große Verhältnisse und Menschen und Dinge im Ganzen zu überschauen, fällt hier wiederum auf, und die Folge ist, daß wir dann auch an seiner Objektivität zweifeln. Man vergleiche einmal Goethes Götz: Das ist denn doch ein wirkliches Weltbild, eine allseitige, eine gerechte Darstellung einer ganzen Zeit! Die Leute, die im „Florian Geyer" „Götzens" Geist wiederfinden, sind einfach blind. Nicht einmal im wahren Zeitton hat Hauptmann Goethe erreicht. Über die Sprache des „Florian Geyer" zu urteilen, muß ich den Philologen überlassen, so viel ist mir aber völlig klar, daß Hauptmann den großen Fehler begeht, seine Menschen so sprechen zu lassen, wie man ihrer Zeit schrieb, im Kanzleistil. Ganz sicher aber haben die Menschen des Reformationszeitalters viel besser, freier und lebendiger gesprochen als geschrieben, und Hauptmanns Sprache ist darum nichts weniger als die Sprache der damaligen Wirklichkeit, außerdem noch selbst im Verhältnis zu der Buch-

Digitized by Google

sprache der Zeit viel zu gequält und manieriert, ohne jene Frische und Naivetät, die uns aus den zeitgenössischen Büchern durch alle Unbeholfenheit hindurch oft so wohltuend anspricht. Um doch eine Einzelheit zu erwähnen, wie wirkt das „Kotz", „Mere", „Blau" und sonstiges Halbinterjektionale bei Hauptmann so gezwungen, wie sind seine Zynismen so schön ausgetüftelt — im vollsten Gegensatz zu der Natur bei Goethe, der auch sprachlich genau das Richtige getroffen haben wird. Alles in allem, Hauptmanns „Florian Geyer" ist kein echtes Milieudrama geworden, wie es die „Weber" sind, und der Grund liegt auf der Hand: weil ihm die lebendige Quelle, die persönlichen Erinnerungen, Beobachtungen, auch der innere Zusammenhang mit dem alten deutschen Bauerntum fehlten; es ist noch weniger ein Weltbild geworden, wie es Goethes „Götz" darstellt — der Dichter, mit großer historischer Anschauung nicht ausgerüstet, wollte zu viel geben und gab eben deswegen nicht genug, gab vor allem nicht mit freier Objektivität. Man kann das Werk am besten ein archäologisches Drama nennen; denn sicher, der Naturalismus wird hier zum Archäologismus, freilich zu einem Archäologismus, der höher steht als der in den siebziger Jahren herrschende, da er nicht gerade ein Produkt dichterischer Schwäche ist und ein weit größerer Kunstverstand über ihm schwebt. Aber viel unmittelbares Leben wird auch hier durch die archäologische Pedanterie unterdrückt, und daneben ist doch meine Behauptung, daß man den „Florian Geyer" nur mit Hilfe von Zimmermanns Geschichte des Bauernkrieges ordentlich verstehen könne, nicht von der Hand zu weisen.

Aber vielleicht ist es unrecht, das Drama als historisches Milieudrama aufzufassen, vielleicht will es nur als Charakter- und Heldendrama gewürdigt sein. Zwar die Breite der Anlage, das Auftauchen und Wiederverschwinden der Personen im Drama, der Umstand, daß, wie Litz-

Digitized by Google

mann sich ausdrückt, Hauptfiguren und Nebenfiguren, Hauptmotive und schmückendes Beiwerk in derselben Größe ausgeführt sind und gleichwertig nebeneinanderstehen, widersprechen dieser Auffassung zum Teil; dennoch ist nicht zu leugnen, daß das Stück von vornherein zwar nicht auf die Charakteristik, aber auf die Offenbarung des Heldentums Florian Geyers angelegt ist. Das echte Drama gestattet nun so etwas freilich nicht; so wenig wie da das Milieu den Helden erdrücken darf, so wenig darf der Held über das Milieu künstlich emporgehoben werden, das Drama soll eben vor allem Weltbild sein. Aber es ist nicht zu leugnen, daß etwas wie ein Heldendrama κατ' ἐξοχήν seit Schiller in Deutschland existiert — sein lebender Hauptvertreter heißt Ernst von Wildenbruch, und es ist allerdings meine feste Überzeugung, daß Hauptmann bei der Gestaltung seines Florian Geyer von Wildenbruch beeinflußt worden ist. Schon im Vorspiel wird wiederholt auf das Heldentum Geyers hingewiesen, die ersten Szenen des ersten Akts zeigen vor allem die große Volksbeliebtheit, die er genießt, sein Auftreten, zuerst mit großem Gefolge, ist zwar im ganzen entschieden und mannhaft, aber doch auch etwas „rasselnd", und je näher dem Schluß, desto mehr häufen sich die theatralischen Momente, die Geyer in interessanten Situationen zeigen. Das wäre nun ganz schön und gut, aber ein Held, ein solcher Held muß positiv handeln, und zum Handeln kommt Geyer eigentlich im ganzen Stück nicht (denn daß er einmal den Schäferhans niederschlägt, ist keine dramatische Handlung), er läßt sich von seinen Mitführern hin und her schicken, verzweifelt an seiner Sache schon zum Schluß des zweiten Aktes, und als die Entscheidung da ist, bleibt ihm nichts übrig als zu sterben. Ein moderner Ästhetiker meint: „Dieser Held fällt durch Zwietracht und Verrat in den eigenen Reihen, durch Unverstand und Roheit derer, die sich ihm unbedingt unterordnen sollten, durch die Un-

Digitized by Google

gunst der wüsten bornierten Zeit" — ja gewiß (obschon das Reformationszeitalter vielleicht nicht ganz so borniert war, als es den Herrn Ästhetikern von der Höhe des neunzehnten Jahrhunderts erscheint), aber er tut leider ganz und gar nichts dagegen, und so kann die Darstellung seines Sturzes auch nicht, wie jener Ästhetiker meint, von tragischer und typisch-menschlicher Bedeutung sein. Eines tut Geyer freilich doch: er hält Reden, er setzt seine Ideen auseinander, im ersten, zweiten, dritten, vierten Akt — aber leider sind diese Reden, besonders die zu Rothenburg aus dem Fenster gehaltene, zwar hin und wieder kräftig, aber doch im ganzen im Leitartikelstil („das Reich muß reorganisiert werden. Von Franken aus muß es geschehen. Fränkisch ist die alte Reichsverfassung, fränkisch wird die neue sein" usw.), und so erinnert das Heldentum Florian Geyers ganz bedenklich an das moderne Demagogentum und bleibt äußerlich, der Charakter, der Mensch steht nicht nachdrücklich genug dahinter. Das ist ja überhaupt die alte Schwäche Hauptmanns: Wir sehen seine Menschen zu sehr immer von einer Seite, ja nur nach der Oberfläche, nichts ist genug von innen heraus entwickelt, und dieser Fehler tritt bei Florian Geyer besonders deutlich zutage, wir lernen den Menschen Geyer eigentlich kaum kennen, nicht seine Entwicklung, nicht sein tiefstes Wesen, nicht die Motive seines Handelns oder Nichthandelns. Freilich, die Geschichte bot Hauptmann gar zu wenig. Wir haben nur dunkle Nachrichten, daß Geyer im Dienste des schwäbischen Bundes gegen Götz von Berlichingen gestanden, dann zu dem Hutten-Sickingenschen Kreis gehört (was noch lange nicht sagt, daß er auch mit den Humanisten à la Mucianus in persönlicher Verbindung gewesen sei), darauf als Flüchtling in der Schweiz oder beim Herzog Ulrich von Württemberg gelebt, endlich bei Pavia auf französischer Seite gekämpft habe. Daraus kann man aber seinen Haß gegen seine Standesgenossen, seinen extremen poli-

Digitized by Google

tischen Radikalismus nicht erklären, es müssen noch ganz persönliche Schicksale eingewirkt haben, die der Dichter eben glaublich hätte erfinden müssen. So eine Art Loth des sechzehnten Jahrhunderts ist nicht gut denkbar. Aber auch weiter fehlt uns überall der Mensch Geyer: sein Verhältnis zu seiner Frau, Grumbachs Schwester, bleibt völlig unklar, und das zu seiner Dienerin, der schwarzen Marei, wird doch nicht ganz klar. Zu dieser hat wohl das Käthchen von Heilbronn Modell gestanden, und der „Leutinger" Tellermann ist am Ende eine Variation von Goethes Lerse. Bleibt nur noch die geistige Freundschaft mit Besenmeyer als „Menschliches" übrig. Das ist überhaupt das Unglück dieses Dramas, daß es — ganz im Gegensatz zu Goethes „Götz" — keine menschlichen, nur politische Verhältnisse zeigt, wesentlich aus politischem Raisonnement der verschiedenen Personen besteht. Ich möchte lieber die eine Szene im „Götz", das Gespräch Götzens mit seinem Sohn, als den ganzen „Florian Geyer" gemacht haben. Auch wenn wir dies Drama mit den „Webern", die wesentlich doch häusliche Zustände aufzeigen, vergleichen, springt die politische Dürre in die Augen. Zum Teil ist die Schuld auf die dramatische Form zu schieben, die Hauptmann wählen mußte, wenn er *seinem* Naturalismus zu seinem Rechte verhelfen wollte, und die doch im Grunde hier nicht naturgemäß ist; natürlich wäre hier die shakespearisierende Form, die Goethe denn auch gewählt hat, und die es ihm ermöglicht, alle möglichen typischen Szenen des Krieges und des Friedens, alle öffentlichen und häuslichen Vorgänge bunt durcheinander, aber sich zum Weltbild zusammenschließend darzustellen. Hauptmann, in dem Wunsche, große, zusammenhängende Wirklichkeitsbilder wie bei den „Webern" zu erhalten, aber vor allem wohl auch an die moderne Bühne denkend, sah sich gezwungen, seine Vorgänge in die Kapitel- und Wirtsstuben zu verlegen und

Digitized by Google

tötete damit alles bewegtere Leben, die Handlung und zum Teil auch die Charaktere, ohne doch ein echtes Milieudrama und noch weniger ein Theaterstück fertig zu bringen. Man mag es mechanische Auffassung nennen, aber es ist sehr schlimm, wenn ein dramatischer Held nie allein oder nur mit einem guten Freunde zusammen sein kann, und der Florian Geyer ist denn auch kein solcher, keine echt tragische Gestalt geworden. Doch möchte ich ihn auch nicht zum bloßen, leeren Theaterhelden herabgesetzt wissen; soweit hat ihn Hauptmann doch lebendig gemacht, daß wir an seiner Tapferkeit und seinem Freiheitssinn nicht zweifeln und seinen Untergang bedauern.

Neben Geyer gibt es eigentlich nur Nebenpersonen in dem Drama, manche, die interessieren, wie Wolff von Hanstein, der dann völlig verschwindet, wie der Rektor Besenmeyer, doch die vorzüglichste Nebengestalt Geyers, als Humanist dem Modernen stark angenähert, aber nicht unhistorisch, wie Stephan von Menzingen, in dessen tiefere Motive wir nur leider wieder nicht hineinblicken, ja, den wir ohne Zimmermann gar nicht verstehen, wie Wilhelm von Grumbach, der nur leider aus allerlei nicht zusammenpassenden Flicken zusammengesetzt ist (diese Flicken stammen oft von ganz anderen Personen, wie denn z. B. das Wort, daß er selbst mit seinen Brüdern ungern geteilt habe, historisch dem bayrischen Kanzler Leonhard von Eck gehört); die Mehrzahl der Nebenpersonen schwebt aber — ein Beweis, daß die Hauptmannsche Kunst auf das körperliche Sehen angewiesen ist — völlig schattenhaft vorüber. Unrecht ist ohne Zweifel Götz von Berlichingen angetan, er wird geradezu als lächerlich hingestellt, was er doch schwerlich war — aber, wie gesagt, hier finde ich fast etwas wie Ranküne gegen Goethe. Wendel Hipler, der feinste Kopf unter allen Bauernführern, kommt ebenfalls nicht zu seinem Recht. Von Luther wird, um es milde auszudrücken, ein

Digitized by Google

ganz einseitiges Bild gegeben, was etwa dadurch zu vermeiden gewesen wäre, daß man einen echt evangelischen Geistlichen neben Karlstatt eingeführt hätte. Ich will Luthers Verhalten gegen die Bauern nicht geradezu verteidigen, aber verstehen kann man's doch. Schon Zimmermann hat als echter Demokrat sehr wenig Verständnis für den großartigen Konservatismus Luthers, obschon der mit der Politik nicht einmal zusammenhängt, erwiesen, und Hauptmann ist ihm hier wie so ziemlich in allem, was die geistige Auffassung des Stoffes anlangt, gefolgt. Wer die entgegengesetzte, wahrscheinlich eher zu haltende Anschauung kennen lernen will, braucht nur einmal die betreffenden Kapitel in Rankes „Deutscher Geschichte im Zeitalter der Reformation" zu lesen. Aber wir haben schon lange Hauptmanns Doktrinarismus, sein Schwören auf die moderne Weltanschauung, die natürlich nicht anders als radikal gedacht werden kann und gemütlich ins sechzehnte Jahrhundert hineingetragen wird, kennen gelernt — der angebliche Mystizismus des „Hannele" ist nichts weniger als eine Umkehr —, und das hat ihn im Bunde mit seiner Unfähigkeit, „das Ganze zu schauen", nicht zu der objektiven Darstellung, die vom Dramatiker gefordert wird, kommen lassen, obschon er im einzelnen nach Objektivität strebt. Gegen die Schranken seiner Natur und seines Talents kann eben kein Dichter an. Auch ist, wie ich wohl schon hervorhob, viel vom Geist des jungen Deutschlands (der ja auch in Grabbes „Napoleon" spukt), beim jüngsten wieder wach geworden, sehr zum Schaden seiner Kunst, die im übrigen sicher höher steht.

Somit fällt mein Gesamturteil über den „Florian Geyer" nicht sehr günstig aus: der berechtigte Naturalismus der „Weber" ist in ihm zu einem stark manierierten Archäologismus geworden, der Held nichts weniger als ein tragischer Charakter, wenn auch noch nicht rein theatralischer Held, die Gesamtdarstellung ebensowenig historisch

Digitized by Google

treu wie künstlerisch objektiv. Ohne Zweifel, Hauptmann gleitet mit diesem Drama auf der schiefen Ebene zum Konventionellen (Theatralischen) fort, die er mit dem „Hannele" betreten, es hilft ihm nichts, daß er das Konventionelle durch die Manier zu verdecken strebt, wir merken doch sofort den Mangel an unmittelbarem Leben. Mit Goethes „Götz" verglichen — und von „Götz" ist der Maßstab zu nehmen, schon weil Hauptmann in bewußtem oder unbewußtem Gegensatz zu ihm geschaffen hat — erscheint „Florian Geyer" naturlos, beschränkt, schulmeisterhaft. Dennoch ist das Stück nicht absolut zu verwerfen: eins spürt man doch, Hauptmanns Kraft, seinen energischen Willen, den Stoff zu zwingen, und hin und wieder erhalten wir markige Zeichnung, fesselnde Züge, selbst Poesie. Der Schluß des dritten, der ganze vierte Akt haben bei einem an Schiller gemahnenden Streben nach breiter Wirkung unbedingt viel echte schmerzvolle Stimmung, womit dann die brutalen Ritterszenen des fünften Aktes immerhin kraftvoll kontrastieren. Und wenn man recht lebhaft empfinden will, daß Gerhart Hauptmann bei all seinem pedantischen Archäologismus doch ein Dichter bleibt, dann nehme man mit dem „Florian Geyer" einmal das angeblich auch der neuen Richtung angehörige Münzer-Drama Konrad Albertis „Brot" (1888), das ja ähnliche Verhältnisse behandelt, zur Hand. Diesem blutlosen Machwerk gegenüber, bei dem seinem Verfasser allerdings nur Gutzkows „Uriel Akosta" und Laubes „Karlsschüler" als Ideal vorgeschwebt haben, wird man selbst Hauptmanns Manier als Wahrheit und Natur empfinden.

Digitized by Google

Die versunkene Glocke

Am 2. Dezember 1896 wurde Hauptmanns „Versunkene Glocke" am Deutschen Theater zu Berlin zum ersten Male mit glänzendem Erfolge gegeben. Dem Dichter wurden nach der Vorstellung rauschende Ovationen bereitet, die sich zum Teil aus der Oppositionslust des Berliner Publikums erklären lassen: Kurz vorher waren nämlich die beiden fälligen Schillerpreise an Wildenbruch für sein Heinrich-Drama verliehen worden, obgleich die Schillerpreis-Kommission den einen der Preise Hauptmann zugesprochen hatte, und das benutzte dasselbe Publikum, das kaum ein Jahr vorher den „Florian Geyer" hatte durchfallen lassen, natürlich, um gegen regis voluntas zu demonstrieren. Man würde jedoch fehlgehen, wenn man den Erfolg des „Deutschen Märchendramas" Hauptmanns auf äußere Gründe zurückführen wollte; die Aufnahme, die das Werk während der folgenden Wintermonate in ganz Deutschland fand, bewies unwiderleglich, daß der Dichter den Geschmack des Theaterpublikums diesmal genau getroffen. Und nicht bloß den des Theaterpublikums: das Buch, das gleichfalls im Dezember 1896 erschien, erlebte bis zum 1. Juli 1897 nicht weniger als 28 Auflagen, was doch sicher die Anteilnahme der allerweitesten literarischen Kreise anzeigt. Mit diesem Märchendrama erlangte Hauptmann also die allgemeine

Digitized by Google

Popularität, die das heißeste Streben so vieler deutschen Dichter ist: Ernsthafte Leute zerbrachen sich über den tiefern Sinn des Märchens den Kopf, die deutschen Backfische lernten wenigstens die Tirade über die Träne auswendig, und die Straßenbuben (ich hab's selbst gehört) schimpften sich Waldschrat. Im ganzen stimmte auch die Kritik in den nicht zu verkennenden lauten Beifall des großen Publikums ein, überall wurden die Vergleiche mit Shakespeare und Goethe hervorgeholt, und pfiffige Philologen erkannten, daß sich in der „Versunkenen Glocke" für die an dem zweiten Teil des „Faust" geübte Deutungslust ein neues Feld aufgetan. Ja, selbst der Dichter war zufrieden, wenn anders nicht die von der Presse kolportierten Verse

„Märchen kam und krönte mich
Mit dem Lorbeerkranze" 2c.

apokryph sind.

Freilich, böse Menschen gibt es überall, und nach und nach tauchten doch Stimmen auf, die da riefen, daß dieses Drama Hauptmanns keineswegs sein bestes sei, ja, die es völlig verdammten. Wie könnte auch, so wurde argumentiert, ein Werk, das eine so glänzende Aufnahme beim großen Publikum gefunden, wirklich gut sein, da doch sonst dieses Publikum bei allen echten großen Kunstwerken durchzufallen pflegt? Sollte hier in der Tat der ganz seltene Fall vorliegen, daß das Laien- und Banausentum im Verein mit dem Bildungspöbel, der alle unsere großen Dramatiker, Kleist, Grillparzer, Hebbel, um den verdienten Erfolg gebracht, einmal das Richtige getroffen, daß auch die edelste, durchgebildetste Kunstempfindung zu ihrer Entscheidung Ja zu sagen hätte? Sollte Hauptmann wirklich, was ja seine „Clique" stets behauptete, die ruhigen Schätzer seines Talents aber nie zugeben wollten, ein Genie, unser Shakespeare sein? Es gibt böse Menschen, wie gesagt, die darauf mit einem ganz entschiedenen Nein antworteten — und

Digitized by Google

ich muß gestehen, daß ich von vornherein zu ihnen gehört habe.

Doch verdamme ich die „Versunkene Glocke" nicht völlig, sie enthält unzweifelhaft Poesie, ist auch als Ganzes ein poetisches Werk, es lebt außer Hauptmann niemand in Deutschland, der etwas derartiges schreiben könnte. Aber daß es die Poesie sei, die wir ersehnt haben und die wir brauchen können, daß das Drama ein Meisterstück deutscher Dichtung, ein Werk der Weltliteratur sei, das bestreite ich, auch, daß es die Höhe seiner bisherigen Entwicklung, sein Bestes und Eigenstes sei. Meiner Ansicht nach bedeutet auch die „Versunkene Glocke" trotz ihrer Schönheiten ein Weiterhinabrollen auf der schiefen Ebene, auf die sich Hauptmann mit dem „Hannele" begeben, und die zur Konvention und Unnatur zurückführt, meiner Empfindung nach will Hauptmann auch hier etwas, was er im Grunde nicht kann, handelt es sich hier um eine subjektiv recht wohl erklärliche, auch mit großer Kunst in Szene gesetzte, darum aber nicht minder verderbliche künstlerische Täuschung, Selbsttäuschung und Täuschung des Publikums zugleich, die als solche zu kennzeichnen, die Aufgabe aller derer ist, die es mit Hauptmann selbst und der deutschen Literatur ernst und gut meinen.

Von dem Inhalt des Märchendramas brauche ich hier wohl nur das Nötigste zu geben. Der berühmte Glockengießer Heinrich hat für ein Bergkirchlein eine Glocke gegossen, die auf dem Transport nach ihrem Bestimmungsort durch Schuld eines heimtückischen Naturgeistes, des Waldschrates verunglückt und in einen See stürzt. Bei dem Unfall stürzt auch der Meister ab, vermag sich aber noch auf eine Bergwiese zu schleppen, wo ihn Rautendelein, ein elbisches Wesen, das bei der als Hexe verschrienen Buschgroßmutter Wittichen lebt, findet und erquickt. Von ihrem Zauber ergriffen, gesteht ihr Heinrich das Unglück seines Lebens:

Digitized by Google

„Deine Stimme
In Glockenerz zu bannen, mit dem Golde
Des Sonnenfeiertags sie zu vermählen,
Dies Meisterstück zu tun, mißlang mir immer,"

also sein Unbefriedigtsein als Künstler. Auch von der Verfolgung, die er gefunden, redet er. Rautendelein erscheint ihm als Märchen, „Märchen, küsse mich!" ruft er, wieder im Traume. Der Pfarrer, der Schulmeister und der Barbier des Dorfes, die sich aufgemacht, ihn zu suchen, tragen ihn nach heftigem Wortkampfe mit der Wittichen, der ihr durchaus heidnisches Wesen offenbart, ins Dorf hinab. Rautendelein, von Liebe und Sehnsucht nach dem Menschenland ergriffen, folgt ihm, trotzdem sie der sie umwerbende Elementargeist Nickelmann warnt. — Im zweiten Akt wird Heinrich todwund in sein Haus gebracht. Er ist auch geistig mit dem Leben fertig, obschon er ein liebendes Weib und zwei Kinder hat. Seinem Weibe sagt er:

„Ich sterbe: das ist gut. Gott meint es gut —
Sieh, ich war alt und morsch, 'ne schlechte Form.
. . . . . mein Werk war schlecht,
Die Glocke, Magda, die hinunterfiel,
Sie war nicht für die Höhen."

Er möchte „Werke wirken aus der Kraft der Höhen", aber da müßte er wieder jung sein, und die Jugend kehrt nicht wieder. Ganz verzweifelt geht seine Frau auf den Rat des Pfarrers zu einer weisen Frau, inzwischen übernimmt Rautendelein, als Magd verkleidet, die Pflege. Heinrich erkennt sie wieder und bittet sie zu bleiben, sie küßt ihm die Augen, damit er sehend wird „für alle Himmelsweiten", und nun wird er in der Tat sehend, er erkennt die Schönheit und preist sich glücklich, daß er sie vor seinem Ende noch geschaut. Rautendelein versetzt ihn in Schlaf und läßt ihn „neu und im neuen frei" werden. Er erwacht gestärkt und will

Digitized by Google

„noch einmal wünschen, streben, hoffen, wagen
und schaffen, schaffen."

Mit Rautendelein vereint, erscheint er uns im dritten Akt in einer verlassenen Glashütte des Gebirges, mit einem großen Werke beschäftigt, über das er dem Pfarrer, der hinaufkommt, um seine Seele zu retten, folgendermaßen berichtet:

„Es ist ein Werk, wie ich noch keines dachte:
Ein Glockenspiel aus edelstem Metall,
Das aus sich selber, klingend, sich bewegt".

Und weiter:

„Nennt immerhin mein Werk, wie ich es nannte,
Ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
Wie keine Münsters Glockenstube je
Es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
An Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
Der brünstig brüllend ob den Triften schüttert;
Und so: mit wetternder Posaunen Laut
Mach' es verstummen aller Kirchen Glocken
Und künde, sich in Jauchzen überschlagend,
Die Neugeburt des Lichtes in der Welt.
— — — — — — — —
O Tag des Lichtes, wo zum erstenmal
Aus meines Blumentempels Marmorhallen
Der Weckedonner ruft — wo aus der Wolke,
Die winterlang uns drückend überlastet,
Ein Schauer von Juwelen niederrauscht,
Wonach Millionen starrer Hände greifen,
Die, gleich durchbrannt von Steineszauberkraft,
Den Reichtum heim in ihre Hütten tragen:
Dort aber fassen sie die seidnen Banner,
Die ihrer harren — ach, wie lange schon?! —
Und, Sonnenpilger, pilgern sie zum Fest.

O Pfarrer, dieses Fest! — ihr kennt das Gleichnis
Von dem verlornen Sohn —: die Mutter Sonne
Ist's, die es den verirrten Kindern schenkt.
Von seidnen Fahnen flüsternd überbauscht,

Digitized by Google

So ziehn die Scharen meinem Tempel zu.
Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel
In süßen, brünstig süßen Lockelauten,
Daß jede Brust erschluchzt vor weher Lust:
Es singt ein Lied, verloren und vergessen,
Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
Aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
Gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
Und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
Zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Tränen.
So aber treten alle wir ans Kreuz
Und, noch in Tränen, jubeln wir hinan,
Wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
Der tote Heiland seine Glieder regt
Und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
Ein Jüngling, in den Maien niedersteigt."

Der Pfarrer versteht natürlich von „diesen überstiegenen Dingen" nichts und warnt Heinrich, erinnert ihn an seine Frau und seine Kinder, die „nur immer ihrer Mutter Tränen trinken" (Scheußlich!). Heinrich entgegnet:

„Soll der, der Falkenklau'n statt Finger hat,
'nes kranken Kindes feuchte Wangen streicheln?"

und will bei Rautendelein und seinem Werke bleiben, ja, er droht sogar, als der Pfarrer von der Erregung des Volkes gegen ihn berichtet. Der verkündet ihm dann, daß eines Tages die Reue kommen, daß die versunkene Glocke im See klingen werde. — Es geschieht denn wirklich im vierten Akt. Heinrichs Werk gelingt nicht, er fängt an zu verzweifeln, die Erinnerungen an die Vergangenheit beginnen ihn zu quälen. Noch zwar vermag ihn Rautendelein, die an ihn glaubt, wieder aufzurichten, noch ist er stark genug, seine gegen ihn ausziehenden Feinde zu vertreiben, aber als er dann mit Rautendelein ein Fest feiern

Digitized by Google

will, durstig nach Wein und Liebe, da hört er Klagelaute, längst begrabene Töne, seine Kinder kommen schemenhaft im Hemdchen mit bloßen Füßchen, bringen Tränenkrüge geschleppt, die Tränen der Mutter enthaltend, und sagen, daß die Mutter „bei den Wasserrosen" sei. Und nun beginnt die versunkene Glocke zu tönen, Heinrich stößt Rautendelein von sich. — Im fünften Akt kehrt er doch, völlig gebrochen, zu ihr, die inzwischen Nickelmanns Weib geworden ist, zurück, und sie küßt ihn tot. Die Wittichen hat ihm vorher sein Urteil gesprochen:

„Du woarscht berufe,
ock blus a Auserwählter woarschte nich."

Es ist ohne weiteres klar, daß Hauptmann in diesem Märchendrama so etwas wie die Tragödie des nicht vollen oder, sagen wir mit dem gewohnten Ausdruck, des partiellen Genies hat geben wollen, dann die Tragödie des Genies überhaupt, nach der Seite des Verhältnisses zur Welt. Aber auch das alte Ehethema ist noch einmal wieder aufgenommen, Magda und Rautendelein stehen wie Käthe Vockerat und Anna Mahr zueinander. Daß ein starker subjektiver Gehalt in dem Werke ist, kann niemandem verborgen bleiben. Im übrigen ist das Stück literarisch aus einer Fülle von Anregungen, mögen sie nun bewußt oder unbewußt sein, abzuleiten, ja, man kann fast behaupten, daß es ein Gewebe aus lauter fremden Motiven ist, die Hauptmann mehr oder minder mit dem Stempel seines Geistes versehen hat. Um von griechischen und germanischen Mythen und deutschen Märchen abzusehen: In mancher Hinsicht gemahnt die „Versunkene Glocke" zunächst an Shakespeares „Sommernachtstraum" — es ist hier die nämliche nächtliche Waldpoesie, die Elfenwelt spielt eine ähnliche Rolle, ja, der Elfentanz ist von dort direkt nachgeahmt, bis auf den Klang der Verse. Auch sonst findet sich manches Shakespearesche in Hauptmanns Drama, Hamletisches vor allem, auch in der Sprache.

Digitized by Google

Weiter wäre dann an Goethe zu erinnern, besonders an „Satyros, der vergötterte Waldteufel", nicht bloß des Waldschrats wegen, der sich übrigens auch in Maler Müllers Idyllen lustig tummelt, sondern auch in bezug auf die Stimmung, die in dem berühmten Liede des Satyrs:

„Dein Leben, Herz, wofür erglüht's?
Dein Adlerauge, was ersieht's?
Dir huldigt ringsum die Natur,
's alles Dein;
Und bist allein,
Bist elend nur"

so vollen Klang gewinnt. Der „Faust" ist natürlich auch heranzuziehen. Man hat zwar mit Recht bemerkt, daß die Ähnlichkeit der beiden Heinriche nur sehr vager Natur sei — obschon das Streben, das Welträtsel zu lösen, dem, das vollendete, die Welt befreiende Kunstwerk zu schaffen, immerhin verwandt ist —, doch sind jedenfalls faustische Stimmungen, faustische Klänge genug in der „Versunkenen Glocke", ja, wer eine feinere Empfindung besitzt, wird die Abschiedsszene zwischen Heinrich und Rautendelein stark von der Kerkerszene im „Faust" beeinflußt finden. Ganz besonders groß und sofort in die Augen springend ist die Ähnlichkeit der „Versunkenen Glocke" mit der „Undine"; wie Rautendelein von dieser, dürfte der Nickelmann vom Ohm Kühleborn abstammen, fast alle Undinenmotive sind nach und nach verwandt. Mit Byrons „Manfred" hat Hauptmanns Werk wieder zahlreiche Natur- und sonstige Stimmungen, hier und da auch den Ton gemein. Der Vollständigkeit halber will ich doch auch Halms „Griseldis", die ein Hauptmotiv hergegeben, und neben der „Zauberflöte" auch Raimunds Märchendramen, von denen das Werk als Ganzes abstammen könnte, nennen. Von Neueren sei dann Wagner erwähnt, mit dem „Tannhäuser" vor allem, dem wieder ein Grundmotiv der „Versunkenen Glocke ent-

Digitized by Google

stammt. Und endlich darf hier Ibsen nicht fehlen; sein „Peer Gynt" könnte das Patenstück zur „Versunkenen Glocke" genannt werden, so groß ist die atmosphärische Ähnlichkeit, während der „Baumeister Solneß" das Grundverhältnis bis auf den Sturz und die Ideen hergegeben hat: Ob ich einen Sonnentempel mit dem erlösenden Glockenspiel errichte" oder „Luftschlösser mit einer Grundmauer darunter", wird sich ziemlich gleich bleiben, beides läuft auf ein unklares Nietzschetum hinaus. Einzelne Motive der „Versunkenen Glocke" sind selbst Hauptmanns früheren Werken entlehnt: Das Bedürfnis nach Musik und Wein in dem Augenblicke, wo das Verderben hereinbricht, z. B. haben wir schon im „Florian Geyer" gefunden, und das „verbrannte Herze" Rautendeleins hatte auch Hannele. — Ich mache selbstverständlich keinen Anspruch darauf, daß diese Aufzählung der „Anklänge", die sich in Hauptmanns Werk finden, vollständig sei, wie ich denn auch nicht behaupte, daß die Motive, die Hauptmann wieder verwandt, nun alle wirklich bewußt entlehnt, die Stimmungen nachempfunden oder gar nachgeahmt seien: unter allen möglichen literarischen Einflüssen steht die „Versunkene Glocke" aber unbedingt, ein Produkt frei und ursprünglich schaffender Phantasie ist sie auf keinen Fall, und damit ist denn allerdings schon der Anspruch, daß sie für die deutsche, ja, für die Weltliteratur ein für sich selbst etwas bedeutendes, aus ureigenstem Leben geborenes und lebenzeugendes Werk sei, hinfällig. So gern ich Goethe zustimme, daß man nicht die zahlreichen Quellen der Kultur eines Dichters als Abbruch seiner Originalität zu betrachten habe, so entschieden halte ich daran fest, daß ein auf höhere Bedeutung Anspruch erhebendes Dichterwerk mehr als ein Niederschlag der verbreiteten poetischen Kultur sein muß, daß subjektive Wahrheit und Streben nach besonderer Form noch nicht genügen, diesen Niederschlag zu großer Dichtung zu erheben.

Digitized by Google

Auf eine eingehende Deutung des Inhalts des Stückes denke ich mich nicht einzulassen. Es sind bisher drei Arten von Erklärern der Dichtung aufgetreten, solche, die sie rein geistig, als Allegorie aufgefaßt wissen wollen, Rautendelein beispielsweise als die verkörperte Phantasie (wozu Heinrichs Worte: „Ein Schaffender, mit dir entzweit, er muß dem Duft verfallen, überwindet die Erdenschwere nicht" Veranlassung gibt), solche, die das Schicksal des Dichters Hauptmann in der „Versunkenen Glocke" dargestellt finden (danach würde der Sturz der Glocke dann die Niederlage des „Florian Geyer", das Bündnis mit Rautendelein die Abkehr vom Naturalismus bedeuten), solche endlich, die Hauptmanns persönliche Erlebnisse oder den Klatsch darüber zur Erklärung heranziehen. Die letzteren sind wohl nur in Berlin zu finden und gehen uns ganz und gar nichts an. Aber auch den Erklärungen der andern lege ich wenig Wert bei: Voll zu erklären, verstandesgemäß zu erklären, so daß jeder Zug des Märchens einen verständlichen Doppelsinn ergibt, zugleich für unsere Anschauung etwas ist und etwas bedeutet, und alles logisch notwendig erscheint, ist das Werk überhaupt nicht. Wenn ein Kritiker meint: „Märchendichtungen müssen ohne Kommentar verständlich sein, sonst sind sie nicht mehr Märchen, sondern geistreiche Spielereien", so hat er ohne Zweifel recht, aber man darf seine Ansicht nicht so auslegen, als ob im Märchen der platte Verstand herrschen müsse; wir sind im Märchen in einer anderen Welt, deren Zustände und Vorgänge nicht nach unserer Wirklichkeit zu messen sind, die absolute logische Deutlichkeit und weiter etwa die konsequente Durchführung einer Allegorie hebt den Märchencharakter geradezu auf. Wohl aber gelten auch für die Märchenwelt die psychologischen und ästhetischen Gesetze; redende Tiere und fliegende Menschen können im Märchen beliebig auftreten, aber ein böser Charakter darf nicht im Handumdrehen zum guten

Digitized by Google

werden, der Zufall darf keine größere Rolle spielen als ihm in der Dichtung überhaupt zusteht, eine sehr große in der epischen Form, eine sehr geringe in der dramatischen. Also: das Märchen soll unbeschadet aller Beziehungen zum menschlichen Leben wirklich als Welt für sich dastehen, und das Verlangen nach Deutung soll, während wir es genießen, gar nicht rege werden; nachträglich mag sich der Verstand immerhin damit beschäftigen, und wenn er tiefere Ideen, Erlebnisse des Dichters, lebendig wieder gespiegelt, darin findet, die beim Genuß nur „an und für sich" wirken, wen sollte es nicht freuen? Was ich als Inhalt der „Versunkenen Glocke" früher angab, daß sie die Tragödie des partiellen Genies sein solle, springt auf den ersten Blick in die Augen, und mehr braucht man im Grunde auch nicht zu wissen; nur mag man dabei noch berücksichtigen, daß Hauptmann das Genie wieder als unverstanden von dem ihm zunächst stehenden Wesen hinstellt, und daß er ihm die Aufgabe, nicht bloß ein vollkommenes Werk zu schaffen, sondern damit zugleich auch die Welt zu erlösen, zuweist. Dadurch wird das Genie zum modernen Genie; denn seit Richard Wagner haben ja alle Genies, selbst die, die keine sind, den Erlöserwahn. Zieht man dieses noch in Betracht, so hat man, und zwar ohne Deutelei, die Hauptmotive der Dichtung, das Handeln und Leiden des Helden wird klar. Die Nicht-Menschen des Stückes mag man dann ruhig als reine Märchengestalten betrachten, was natürlich nicht ausschließt, daß auch sie in ihrem Wesen und Handeln nach menschlichen Gesetzen beurteilt werden. Das ist im ganzen der Standpunkt, den ich zu der Dichtung einnehme. Daß Hauptmanns Märchendrama mehr Veranlassung zu Deuteleien gibt, als es das echte Märchen tut, gebe ich ohne weiteres zu; es liegt schon an der Art der Entstehung des Stückes aus den verschiedensten literarischen Anregungen bei unverkennbarem starken subjektiven Drang und einer

Digitized by Google

ausgesprochenen Neigung, tiefsinnig zu erscheinen. Aber für jede Einzelheit eine Erklärung oder Deutung zu verlangen, liegt doch auch hier keine Veranlassung vor, ja, wer tiefer in das Gewebe der Dichtung hineinblickt, wird entdecken, daß sich eine Unmasse von Zügen findet, die, als Ideenassoziationen ganz momentan aufgetaucht, nur zu dem Zwecke, möglichst viel Schönes und Interessantes zu bringen, also des Effekts (in besserm Sinne) halber ausgeführt, nicht aus der Notwendigkeit des Plans geflossen, sondern mehr schmückendes Beiwerk und oft geradezu störend sind. Wie das für Hauptmanns Begabung ja charakteristisch ist: Das einzelne fließt bei ihm nicht aus der Gesamtanschauung, es findet sich, meist unter dem Bann einer Suggestion, nach und nach ein, und der Kunstverstand, der über den Werken waltet, hat seine liebe Not, die Lücken und Sprünge zu verdecken. Daß diese Eigenheit in Werken, die sozusagen nicht unter der Kontrolle der Wirklichkeit stehen, viel deutlicher hervortreten mußte, bedarf keines Nachweises.

Die sorgfältige Beurteilung der „Versunkenen Glocke" wird sich allezeit zunächst mit der Person des Glockengießers Heinrich zu beschäftigen haben. Kann er wirklich als der Vertreter des unglücklichen partiellen Genies, des Berufenen, aber nicht Auserwählten — das soll er doch augenscheinlich sein — angesehen werden? Ich stehe nicht an, darauf rundweg mit Nein zu antworten. Auch der Glockengießer gehört zu jener Reihe Hauptmannscher Helden, die, wie Loth, Johannes Vockerat, selbst Florian Geyer nur reden, nicht handeln können, die nicht bedeutende Menschen, wie der Dichter glaubt, sondern innerlich rechte Jammerlappen sind, die anstatt an die Erlösung der Menschheit lieber an ihre allernächsten Pflichten, die sie zu vernachlässigen auch nicht das geringste Recht haben, denken sollten. Aus solchem Stoffe ist das Genie, Gott sei Dank, nicht gebildet, auch das partielle nicht. Man braucht nur an Heinrich

Digitized by Google

von Kleist, der zugrunde ging, und Friedrich Hebbel, der sich durcharbeitete, zu denken — sind es nicht im Vergleich zu dem Heinrich Hauptmanns Gestalten wie von Erz? Gewiß, die tiefe Unzufriedenheit mit dem eigenen Schaffen ist charakteristisch für die partiellen Genies, aber statt der sentimentalen Wehmut, die bei diesem Glockengießer vorherrscht, haben sie in der Regel den düsteren Titanentrotz, der sie dann auch ungebrochen in den Tod gehen läßt. Heinrich jammert, als er gestürzt ist, er jammert vor seiner Frau, er ergeht sich in weichlichen Träumereien vor Rautendelein, in schwülstigen Phrasen vor dem Pfarrer, er will zum Schaffen den Rausch, der doch wahrhaft Lebendiges nicht zeugen kann, er haßt den „Tagelöhnerwerkkram" der eigentlichen Arbeit, er hat im Grunde keinen Glauben an sich und sucht darum seinen Halt draußen, vermag dann aber, als er ihn gefunden hat, nicht die Konsequenzen zu ziehen, stößt ihn wieder von sich und geht erbärmlich zugrunde — alles das nichts weniger als die Art des Genies. Menschlich mag es immerhin noch sein, wie ja auch Johannes Vockerat zur Not ein Mensch ist, aber tragisches Mitleid können wir für dergleichen Jammergestalten nicht aufbringen, mögen sie ihren Jammer auch in noch so schönen Versen ausströmen, wie es z. B. die folgenden vielleicht sind:

„Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heimverlangt; und hilflos ganz und gar,
Ein Häuflein Jammer, grein' ich nach der Mutter,
Die ihren holden Arm sehnsüchtig streckt
Und nie mich doch erlangt."

Ja, gerade die schönen Verse verschlimmern, meine ich, die Sache noch, die detaillierte naturalistische Charakteristik würde allenfalls noch über manches hinwegtäuschen. Ganz besonders unbedeutend und schwächlich erscheint Heinrich, wenn wir ihn rein als geistiges Wesen betrachten, da ist der Vergleich mit dem Faust, den leichtsinnige Leute wohl

Digitized by Google

gewagt haben, geradezu ein Verbrechen. Die Hauptmann überhaupt kennzeichnende Ideenarmut, das Schwelgen in der modernen Phrase erreicht in den hier einschlagenden Partien des Dramas die höchste Potenz. Was von der ganzen großen Rede Heinrichs dem Pfarrer gegenüber nach Abzug des stimmungsvollen, aber wesenlosen Bilderprunkes übrig bleibt, ist einfach: Das Christentum, das uns von der Natur abgeführt hat, muß zugunsten eines selbstherrlichen Menschentums und schönheitsseligen Pantheismus überwunden werden. Ganz das nämliche hat schon Heinrich Heine gepredigt, nur nannte man's damals geradezu Emanzipation des Fleisches. Zu einem wirklichen Hinabsteigen in die Tiefen der Menschenbrust, wie im „Faust" überall, kommt es in der „Versunkenen Glocke" überhaupt nicht, nur einige subjektive Schmerzausbrüche kommen aus der Tiefe und gehen tiefer. Selbst ganz gewöhnliche Widersprüche sind nicht vermieden; so geht beispielsweise die Verwechslung von Natur und Geist im Menschen durch das ganze Stück hindurch. Was ist es, was im Menschen nach dem Lichte ringt, die Natur oder der Geist? Bei Hauptmann fragen wir vergeblich, wie klar ist dagegen schon im Vorspiel des „Faust" die Menschennatur charakterisiert! Anstatt zu verschwinden, vermehren sich bei dem tiefern Eindringen in das moderne Drama die Bedenklichkeiten.

Rautendelein als flüchtiges elbisches Wesen mag man, was ihre Charakteristik anlangt, immer etwas zarter anfassen als ihren Buhlen, Hauptmann hat sich hier auch im ganzen an die Gestalt der Undine gehalten — daß ein Naturwesen durch das Zusammenleben mit einem Menschen nach und nach vermenschlicht wird, ist uralte Märchentradition. Lasse ich also die Entwicklung dieser Gestalt und ihr ganzes Handeln gelten, so habe ich doch gegen ihre Ausführung im einzelnen sehr viel einzuwenden. Hauptmann wollte sie in lautere Poesie tauchen, aber so-

Digitized by Google

wohl nach der Seite des Neckischen und Zierlichen wie nach der des Ernsten und Tragischen erwischte er statt der wahrhaften Poesie und echten Naivetät ihre bösen Halbgeschwister, die Süßlichkeit und Koketterie und geriet in Regionen, wo die Redwitz und andere Frauenzimmer, nicht aber die Goethe und Grillparzer wohnen. Man nehme einmal Rautendeleins Lied her und seziere es! Wenn darin nicht eine ganz verfluchte gemachte Naivetät und süßliche Manier ist, so will ich Otto Julius Bierbaum heißen. Gegen das „Hannele" gehalten, bezeichnet das Rautendelein noch einen ganz beträchtlichen Fortschritt in der Unnatur — deshalb haben sich auch wohl alle Schauspielerinnen darin verliebt. Ich nenne hier eine Reihe von Stellen, die mir besonders unangenehm sind, ohne mich auf Rautendeleins Reden zu beschränken — ihr Heinrich gibt ihr nämlich wenig nach: das Gespräch mit dem Spiegelbild im Brunnen („Ei, guten Tag, du liebe Brunnenmaid"), Heinrichs „Noch weißt du, ahnst du nicht, was du mir bist" und „Ich wußt' es früher nicht, daß Leben Tod, der Tod das Leben ist" (konventionelle und gemacht tiefsinnige Phrase), ferner die Märchenphantasie, den Ringelreigenflüsterkranz (Schwulst), das „Kindesauggezwinker zart", das ein Bild für das Licht, das aus Thors Bart fällt, abgeben soll (unglaublich gesucht), die Verteilung der Himmelsschlüssel („Jeder kriegt fünf Blümchen"), Magdas in dem betreffenden Augenblick völlig unmögliche Rede zu den Zuschauern, als Heinrich gebracht wird („Geht, tastet ihn nicht an mit euren Blicken, sie töten ihn, beschmutzen ihn zum mindsten"), Rautendeleins geziertes Walten um Heinrich („Nun schab ich Rüben, Wasser hol ich dann" — lächerlich! Zupft sie sich nicht auch gleich das kokette weiße Schürzchen dabei zurecht?), ihr „Träumst du? Ei warum?" und Heinrichs Antwort „Nun, weil ich träume" (fürchterliche Naivetätmacherei!), die überflüssige Kniebandgeschichte, Rautendeleins Wort zum Pfarrer: „Durchdringt es deine

Digitized by Google

Glieder nicht wie Tanz?", die Brüste und die Milch der Sonne in Heinrichs großer Rede (übergeschnappte Anschauung), das Jubeljauchzen, das man zum Himmel wirft, ebenda, die Kinder, die ihrer Mutter Tränen trinken (nochmals scheußlich!), die Glocke, die so seltsam lallt, „als fülle Blut ihren Mund", die ganze Szene mit den Kindern und ihren Tränenkrügen (letztere stammen bekanntlich aus einem Volksmärchen), deren gesuchte Einfalt höchste Unnatur ist (als ob Kinder, die den Selbstmord ihrer Mutter berichten sollen, je sagen würden, sie sei „bei den Wasserrosen"), das abscheuliche, unleidlich triviale Lied „Heinrich, du lieblicher Buhle mein" (ein „lieblicher" Mann, pfui Teufel!), das Fragenspiel zwischen Heinrich und Rautendelein beim Abschied. Das ist eine lange Liste, die ich aber noch vermehren könnte, es ist unglaublich viel Gesuchtes und Gemachtes in dem Märchendrama. — Über die übrigen Personen will ich mich kurz fassen. Magda, im ganzen schlicht gehalten, freilich nicht voll individuell, wächst einmal so sehr über sich hinaus („sie klingt selbst", wie Heinrich sagt), daß wir kaum begreifen, was Heinrich noch bei Rautendelein sucht, da er diese Frau hat. Nickelmann ist nicht einheitlich geraten: der etwas stumpfe Wassergreis ist zugleich der Träger tiefster Weisheit, ihm, der die versunkene Glocke als Würfelbecher und Heinrichs Knochen als Würfel benutzen will, sträubt sich dann das Haar, als er Magdas Leiche die Glocke berühren sieht. Solche Widersprüche sind überhaupt nicht selten: Rautendelein als elbisches Wesen weiß im ersten Akt nicht, was Tränen sind, im fünften aber weint ein Elf bitterlich über Balders Tod. Wie gesagt, der momentane Einfall spielt eine sehr große Rolle in dem Stück. Daß gerade dem Nickelmann die poetische Schilderung des Klingens der versunkenen Glocke zugefallen ist, will mir auch wenig passend erscheinen — aber Hauptmann hat mit dem Naturalismus leider auch das ewige Kunstgesetz, daß

Digitized by Google

jede Person in ihrem Charakter zu bleiben hat, aufgegeben: hier quorax, quorax und dort die schwungvollsten Verse! Gegen den Waldschrat läßt sich nicht viel erinnern, wenn man einmal den Fauncharakter gelten läßt; nur das freche Wort „Den Heiland wirst du nicht gebären" möchte ich rügen; überhaupt wissen die Naturgeister viel zu viel vom Christentum. Die alte Wittichen ist großgedacht, aber ihre mürrische Art und ihr vieles tiefsinniges Reden stimmen nicht recht zueinander. Die menschlichen Nebenpersonen, der Pfarrer, der Schulmeister und der Barbier sind im Verhältnis zu den naturalistischen Nebenpersonen früherer Stücke Hauptmanns zu abstrakt geblieben, selbst der Pfarrer, der doch eine bedeutende Stellung im Stücke hat.

Es war ursprünglich meine Absicht, das Drama Zeile für Zeile durchzugehen, ganz genau festzustellen, wo echte, wo gemachte Poesie vorhanden, wo die innere Anschauung und die künstlerische Notwendigkeit, wo der momentane Einfall, der Effekt den Ausschlag gegeben. Aber ich glaube, ich kann mich auf das Gebotene beschränken. So bleibt mir noch übrig, das Stück als Ganzes vom dramatischen Standpunkte anzusehen. Es ist ohne Zweifel gut gebaut; der fünfte Akt könnte freilich, wie die Kritik sofort herausfand, fehlen, dennoch will ich dem Dichter kein Verbrechen daraus machen, daß er da ist: ihm schwebte, scheint es, die von Dramatikern öfter verwandte „Kreisform" vor, in der der letzte Akt sich innerlich und äußerlich dem ersten wieder anschließt und somit die inzwischen eingetretene tragische Veränderung ganz deutlich vor Augen stellt. Vielleicht auch hat sich Hauptmann die tränenreiche Abschiedsszene nicht entgehen lassen wollen. Daß das Stück voll theatralischer Effekte gröberer und feinerer Art ist, wird niemandem verborgen bleiben. Stark aufgestoßen sind mir das Auftreten Heinrichs „in malerischer Werkeltracht" zu Anfang des dritten Aktes und der Äolsharfenhauch, der die Luft durchschwimmt,

Digitized by Google

bevor Rautendelein zum letztenmal erscheint. Ist schon „Hannele" stark theatralisch, so hat Hauptmann seit diesem Stück noch sehr viel hinzugelernt, er bleibt nicht allzuweit mehr gegen den großen Regisseur Richard Wagner zurück. Eigentlich dramatisch ist das Märchendrama wie in der Charakteristik, so auch im einzelnen kaum, der Dialog steht durchaus unter der Herrschaft des Verses.

Ich habe Hauptmann oben einmal mit Schiller verglichen und ihn dessen Antipoden genannt. Es ist klar, daß gerade antipodische Naturen eine korrespondierende Entwicklung durchmachen können. Als ich neulich Otto Ludwigs Kritik der „Braut von Messina" las, da drängte es sich mir auf, daß sie mutatis mutandis ganz genau auch auf Hauptmanns „Versunkene Glocke" passe: „Auch in der „Braut von Messina", sagt Ludwig, „ist dieses willkürliche Durcheinanderwerfen der verschiedensten Vorstellungsarten, diese willkürliche Verwischung aller Dichtarten. Neben der raffiniertesten Rhetorik völlig unvermittelt die gesuchteste altgriechische Simplizität und Kindlichkeit, die durch diese Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeschnitten von seiner natürlichen Atmosphäre, wie eine künstlich belebte Leiche erscheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfne bunte Scheine. Nirgend eine Spur von der Notwendigkeit, die der Beredheit der Leidenschaft und des Affekts zugrunde liegt, bloß ein willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. Mir war, als sähe ich dem Meere zu; dieses endlose Schaukeln, nirgends ein Festes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinem Fuße nicht mehr fest. Dazu das ebenso willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in verzweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme,

Digitized by Google

Wahrheit und Leben hineinzubringen." So spricht der gestrenge Dramatiker Otto Ludwig, von seinem Standpunkte durchaus mit Recht, wir andern finden doch den Schwung der Schillerschen Natur in dem Stücke und erfreuen uns auch an den Einzelschönheiten, die in keinem Schillerschen Drama zahlreicher sind. Von dramatischem Standpunkte muß ich die „Versunkene Glocke" genau so verdammen, wie Ludwig die „Braut von Messina", dennoch finde ich echten Märchenzauber in dem Werke, der, wie Adolf Stern mit Recht bemerkt hat, an Arnold Böcklin erinnert, ich finde stellenweise ergreifende subjektive Wahrheit, kurz, ich finde den Dichter Hauptmann, der fest auf dem Boden heimischer Natur und seines Volkstums steht, wenn er hier auch nur Stimmung, keine Gestalten gibt, auch in diesem Werke wieder, und ich finde auch den Menschen. Die Töne, die er im „Promethidenlos" zuerst anschlug, und die dann nach langer Unterbrechung im „Hannele" unvermutet wieder erklangen, hat er in der „Versunkenen Glocke" zu der ihm möglichen Reinheit und Schönheit fortgebildet — aber Manierist ist er als Poet (im engern Sinne) von vorneherein gewesen, Manierist ist er geblieben. Nur auf dem Boden der Wirklichkeit wandelt er sicher einher, da darf er auch trotzig mit Prometheus sprechen:

„Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest."

Digitized by Google

Rückblick auf die dritte Dramenreihe

Man wird es immer als eine der merkwürdigsten Vorgänge der deutschen Literaturgeschichte erachten, daß der Naturalismus, der in den achtziger Jahren mit solcher Gewalt in die deutsche Dichtung eindrang, so schnell überwunden wurde. Geherrscht hat er im Grunde nicht länger als drei Jahre, von 1889 bis 1892, in dem letztgenannten Jahre tauchte schon der Symbolismus auf, das naturalistische Drama wurde vom Märchendrama verdrängt. „Nun bin ich zwar der Meinung", schrieb ich 1897, in der ersten Auflage dieses Buches, „daß das, was das Wesentliche der naturalistischen Bewegung war, der Anschluß der Dichtung an das Leben, die Rückkehr zu Heimat und Volkstum den jetzt herrschenden Symbolismus, den ich für durchaus krankhaft halte, überdauern wird, daß überhaupt die Nachwirkungen des jüngsten Sturmes und Dranges, der doch so gut zur Natur und Wahrheit zurückstrebte, wie jeder frühere, das übliche Menschenalter vorhalten werden, ob auch die literarische Mode, die leider in unseren Zeiten mehr bedeutet als ehedem, noch so oft wechselt. Aber die eigentümliche „Kurzatmigkeit", möchte ich sagen, des jetzt herrschenden Dichtergeschlechtes kann ich doch nicht übersehen, nachhaltiges Streben in einer Richtung finde ich eigentlich bei keinem unserer jüngeren Dichter, höchstens in dem heißen Bemühen um den Erfolg des Tages. Vielleicht sind aber

Digitized by Google

die energischen Talente, die wissen, was sie wollen müssen, noch gar nicht hervorgetreten." So schrieb ich im Jahre 1897 und habe im ganzen recht behalten, die energischen Talente aber sind leider ausgeblieben.

Gerhart Hauptmann ist freilich ein energisches Talent und hatte sich und dem Naturalismus mit den „Webern", dem „Kollegen Crampton" und dem „Biberpelz" die feste Position in der deutschen Literatur errungen, einen annehmbaren Ersatz für die große historische Tragödie, das bürgerliche Trauerspiel und die echte Komödie geliefert, Formen geschaffen, in denen sich eine eigentümliche Begabung frei und mit Meisterschaft bewegen konnte. Da sehen wir ihn mit dem „Hannele" plötzlich eine neue Bahn betreten, er, der minutiöse Schilderer der Wirklichkeit, versucht sich im Versdrama, flüchtet aus dem grauen Alltag in eine mystische Welt voll Farbe und Duft und erstrebt außerdem Theaterwirkungen, wie sie mit wahrer Kunst doch nicht ganz verträglich sind. Noch einmal kehrt er dann, im „Florian Geyer", zum Naturalismus zurück, aber der Geschichte nicht so gewachsen, wie der Wirklichkeit, bringt er es hier nur zu einem ängstlichen und gequälten Naturalismus, der dem Archäologismus auf ein Haar gleicht, und wieder erkennen wir das Streben nach breiter theatralischer Wirkung, wie es etwa Schiller und Wildenbruch verraten. Die „Versunkene Glocke" endlich nimmt den in „Hannele" beschrittenen Weg nun unbeirrt auf, vom Naturalismus ist keine andre Spur mehr als der schlesische Dialekt, in dem die Wittichen ihre fünffüßigen Jamben hersagt, die Motive sind fast alle der alten Poesie entlehnt, die theatralische Wirkung ist beinahe zur Hauptsache erhoben. Also auch das größte der Talente, die der letzte Sturm und Drang emporgebracht, wäre damit zur alten Poesie, ja, zur konventionellen Poesie — denn das Theatermäßige ist ja eben die Konvention — zurückgekehrt?

So viel ist gewiß: Wer nach der „Versunkenen Glocke"

Digitized by Google

noch die Behauptung aufzustellen wagt, die moderne deutsche Dichtung sei eine vollständig neue, die Überwindung nicht bloß des Klassizismus, sondern überhaupt aller poetischen Bestrebungen, die vor Anno 1885 aufgetreten, den soll man einfach auslachen. Schon von vornherein konnte man im Symbolismus die allerstärksten Anklänge nicht bloß an die alte Romantik, sondern auch an die Münchner Neuromantik finden, ja, einzelne Dichter gerieten sogar in bedenkliche Nähe der aus der Neuromantik entarteten Butzenscheibenpoesie. Moderne nervöse, krankhafte Elemente hat der Symbolismus zwar auch, weswegen er denn zur Dekadence zu rechnen ist, aber dem Totaleindruck nach ist er eine Wiederaufnahme der Romantik, und nicht etwa der echten, also die Kapitulation des letzten Sturmes und Dranges vor eben den Mächten, die zu bekämpfen er ausgezogen war. Die „Versunkene Glocke", das unzweifelhaft bedeutendste Werk des deutschen Symbolismus, bestätigt das Urteil. Man vergleiche sie beispielsweise einmal mit Julius Grosses in den fünfziger Jahren entstandenem, aber kürzlich erst herausgegebenen „Fortunat" — der Art nach ist auch nicht der geringste Unterschied. Hauptmanns Persönlichkeit mag die stärkere sein, er sucht auch nach ganz eigenem Ausdruck, wo Grosse sich ruhig vor den Meistern Shakespeare und Goethe beugt, aber das Suchen ist keineswegs durchweg erfolgreich, auch Hauptmann bleibt Eklektiker, gelangt aufs höchste zur Manier. Und Manier ist in der Kunst nie etwas anderes gewesen als der Versuch, durch Übertreibung über die vorhandene Konvention, d. h. den Mangel an wirklicher Eigenart hinwegzutäuschen. Wenn unsere jungen Poeten mehr und mehr dem Manierismus verfallen, so beweist das nur, daß sie nicht stark genug waren, den in der naturalistischen Bewegung vorhandenen gesunden Keim kräftig zu entwickeln. Hauptmann hat dies bis zu einem gewissen Punkte unzweifelhaft

Digitized by Google

getan; als es dann aber galt, echte große naturalistische Poesie zu schaffen, da versagte seine Kraft. Verstehen kann man seine Entwicklung ja unschwer. Aus dem Brutalen seiner ersten Werke, der Schwarz- und Graumalerei seiner mittleren mußte der Umschlag ins Gezierte und dann in die manierierte Farbenschwelgerei einmal erfolgen — wenn Hauptmann eben nicht das Genie war, dem seine Bahn wie vom Himmel vorgezeichnet ist, immer aufwärts, die große Persönlichkeit, die weit über die Literatur des Jahres und Tages hinaussieht und unbeirrt durch Erfolgstreben dahinschreitet. Das ist er aber nicht, und so erfolgte der Umschlag, der auch noch eine Entwicklung bedeutet, aber wahrscheinlich keine der deutschen Literatur.

Digitized by Google

Fuhrmann Henschel

Mit der „Versunkenen Glocke" hatte Hauptmann die Höhe des äußeren Erfolges erreicht: Nicht nur, daß dies Stück über alle deutschen Theater, auch die Hofbühnen, die sich den Dichter bis dahin zum Teil noch ferngehalten, ging, nicht nur, daß, wie erwähnt, eine Buchausgabe der andern folgte, Hauptmann erlangte jetzt auch die Popularität in den breiteren Kreisen, die das Streben so vieler moderner Literaturgrößen ist, und es mag in den Jahren 1897 und 1898 im weiten deutschen Vaterlande nicht leicht einen Maskenball gegeben haben, wo nicht wenigstens ein Rautendelein auftauchte. Ferner entstand in jener Zeit auch die ernst zu nehmende Hauptmann-Literatur: Mit oder gleich nach dem Büchlein von L. Wörner (das später erweitert wurde), erschien im Sommer 1897 die erste Auflage dieses Buches, und zu Weihnachten jenes Jahres erfolgte Paul Schlenthers offizielles oder doch offiziöses Hauptmann-Werk, dem sich im nächsten Jahre noch eines von A. v. Hanstein anschloß. Merkwürdigerweise (im Grunde war's freilich nicht merkwürdig) hielt der Erfolg der „Versunkenen Glocke" nicht vor, schon nach wenigen Jahren war sie von den Bühnen fast vollständig wieder verschwunden, heute, nach zehn Jahren, ist das Stück beinahe verschollen — nur die Auflagen des Buches sind freilich ruhig weiter gegangen und jetzt bis zur 62. gediehen, wahrscheinlich, weil es so etwas wie junge

Digitized by Google

Mädchen-Lektüre geworden ist. Auf die Entwicklung unserer Literatur hat die „Versunkene Glocke", trotzdem sie noch eine Reihe von Märchendramen hervorrief, nicht den geringsten Einfluß gehabt; das ist heute nicht mehr zu bestreiten.

Aber sogar der Umschlag, den „Hannele" und die „Versunkene Glocke" in Hauptmanns eigenem Schaffen zu bedeuten schienen, blieb ohne Folgen, der Dichter kehrte mit seinem nächsten Werke ganz einfach zum Naturalismus zurück, und wenn in der Folge noch weitere nicht-naturalistische, symbolistische oder gemischt naturalistisch-symbolistische Werke von ihm hervortraten, so machten sie, wie die früheren, nur den Eindruck des beim Dichter vorhandenen Bedürfnisses der Abwechslung oder höchstens des subjektiven Versuchs, andere Wege zu finden, niemals aber den einer mit Naturgewalt einsetzenden neuen Phase der Entwicklung. Wir haben wenigstens bisher über Hauptmann nicht umzulernen gebraucht. Der „Fuhrmann Henschel" erschien am 5. November 1898 auf dem Deutschen Theater zu Berlin — der Erfolg war sehr laut, zu laut für nachdenkliche Leute, konstatierte der damalige Berliner Berichterstatter des Kunstwarts. Ich hatte vorher für diese Zeitschrift das Buch besprochen und lasse meine damalige Kritik hier folgen.

„Wenn es mir darum zu tun wäre, Hauptmanns neues Werk mit einem bequemen Schlagworte zu bezeichnen, so würde ich sagen: er habe seinen Bahnwärter Thiel jetzt auf die Bühne gebracht. Daß der Bahnwärter und der Fuhrmann, beides offene, arglose, einfach-männliche, in ihrer Art starke, aber, wenn man sie trifft, auch sofort tödlich getroffene Naturen mit dem leidenschaftlichen Zuge zu den Kindern, der solche Menschen auszeichnet, und einem mystischen Hang — daß sie mindestens Brüder sind, und daß sie an demselben Verhängnisse, an derselben Gattung Weib zugrunde gehen, wird niemand bestreiten können. Völlig verschieden ist aber das Milieu der beiden Werke. „Bahn-

Digitized by Google

wärter Thiel" spielt irgendwo an der märkischen Eisenbahn und übt außer durch das in ihm dargestellte Menschenschicksal auch durch die Naturszenerie, die vortrefflich zur Anschauung gebrachte Einsamkeit der märkischen Kiefernwaldung eine starke Wirkung aus; „Fuhrmann Henschel" gibt das gewöhnliche Leben (nicht die Saison) eines schlesischen Kurortes wieder, läßt also gleichsam hinter die Kulissen eines solchen blicken.

Der Inhalt des von Hauptmann „Schauspiel" genannten neuen Dramas läßt sich mit ein paar Worten erzählen. Die Frau des Fuhrmanns Henschel ist zu früh aus dem Kindbette aufgestanden, wieder „umgefallen" und jetzt dem Sterben nahe. In ihrer Krankenstimmung, ziemlich einsam und verlassen daliegend, argwöhnt sie, daß ihr Mann mit der Magd Hanne ein Verhältnis habe (es kann davon bei dem Charakter des Mannes nicht die Rede sein), und nimmt ihm nach einer heftigen Szene vor ihrem Tode das Versprechen ab, Hanne nicht zu heiraten. Henschel, der sich nach dem Tode seiner Frau völlig verlassen fühlt und durch das kränkliche Kind gezwungen ist, wieder zu heiraten, nimmt Hanne doch, nachdem sie ihm eine Komödie vorgespielt und der Besitzer des Bades ihm gesagt hat, daß das Versprechen an die Tote doch nicht bindend sei. Er nimmt sie, trotzdem er weiß, daß die Magd ein uneheliches Kind hat. Die neue Frau Henschel geht dann sofort ein Verhältnis mit einem Kellner ein und kriegt ihren Mann, wie man zu sagen pflegt, „völlig unter". In seiner unbegrenzten Gutmütigkeit führt ihr Henschel, nachdem sein eigenes Kind gestorben, noch das ihrige zu; sie nimmt es keineswegs freundlich auf. Bei einer Wirtshausstreiterei erfährt Henschel endlich, was alle Welt weiß, auch, daß ein Gerücht umgehe, Hanne habe seine erste Frau und ihr Kind auf die Seite gebracht, möglicherweise im Einverständnis mit Henschel. Da versinkt er in Tiefsinn, hat Erscheinungen seiner ersten

Digitized by Google

Frau und tötet sich zuletzt selbst. Bahnwärter Thiel tötet dafür sein Weib, ein Ausgang, den man auch hier befürchtet, doch hat Hauptmann richtig gewählt: der Fuhrmann steht menschlich, wenn man will, moralisch etwas höher als der Bahnwärter. Mit der Haupthandlung sind ein paar Nebenhandlungen, soweit denn von Handlung die Rede sein kann, verbunden, wir sehen jenen Badbesitzer allmählich zugrunde gehen und blicken in die Sorgen eines Wirtes, eines ehemaligen Schauspielers, hinein — im ganzen kommt dieses Nebenbei wenig in Betracht. .

Es besagt wenig, das Stück als einen „Rückfall" in den Naturalismus zu bezeichnen. Zwar wird man an Hauptmanns erstes Werk „Vor Sonnenaufgang" und an dessen Vorbild, Tolstois „Macht der Finsternis", stark erinnert, doch hat sich der Dichter hier vor naturalistischen Extravaganzen gehütet, obgleich ihm das Treiben der Hanne ja Gelegenheit genug dazu geboten hätte; er hat das Nötige nur andeutend gebracht. Wie das durch den Sturm und Drang zu erklärende „Extravagante" ist dann auch das in „Vor Sonnenaufgang" enthaltene Zeit- und soziale Element weggefallen, „Fuhrmann Henschel" ist ein reines schlesisches „Volks- und Dialektstück", enger als das Erstlingswerk, mit dem es die Atmosphäre teilt, dafür aber geschlossener, künstlerisch reifer. Die Teilnahme sammelt durchaus der Fuhrmann selber auf sich, er ist der „Held", wenn man diesen Begriff nicht im herkömmlichen Sinne versteht, und bedeutet künstlerisch eine sehr tüchtige Leistung. So findet man vom „Fuhrmann" auch den Weg zu jenen Dramen Hauptmanns, in denen, wie im „Kollegen Crampton" und im „Biberpelz", ein Charakter den Mittelpunkt bildet und die ihn umgebende Welt völlig auf ihn zugeschnitten ist, so daß sich kein eigentliches Weltbild ergibt. Die Nebenpersonen haben auch im „Fuhrmann" fast alle nur Typen-, keinen individuellen Charakter, selbst Hanne, die Magd, bleibt in mancher Beziehung

Digitized by Google

„abstrakt". Was der Dichter mit ihr gewollt hat, wissen wir schon, aber völlig in sie hineinversetzen können wir uns nicht. Die absolute Gemütlosigkeit — das Wort umschreibt ihre gemeine Natur so ungefähr, aber positiv, individuell bestimmt tritt sie uns kaum entgegen. Man muß hier als Vergleichswerte verwandte ältere dichterische Schöpfungen, wie etwa Anzengrubers Sternsteinhofbäuerin, heranziehen und wird sich dann sagen, daß dieser Dichter in der Zeichnung dieser besonderen Gestalt weiter gewollt hat und weiter gekommen ist als Hauptmann. An individueller Unbestimmtheit leidet auch der Badbesitzer Siebenhaar, dagegen sind die Typen- oder Milieumenschen Wermelskirch, der Schauspielerwirt, seine Tochter Franziska (ein bißchen Sudermännisches finde ich freilich in ihr), der sächsische Kellner George, der Knecht Hauffe, der Hausierer Fabig fast durchaus gelungen, und in der ersten Frau Henschels (und auch ihrem Bruder, dem Pferdehändler Walther) hat Hauptmann wenigstens den „Situations"-Charakter vollständig getroffen.

Alles in allem bietet das neue Werk keine Überraschungen. Daß Hauptmann dergleichen kann, besser als seine Mitstrebenden, wissen wir alle; die große Hauptmann-Frage ist nur, ob er darüber *hinaus* kann. Der Wert solcher durchaus „echter" Lebensdarstellungen ist gar nicht zu bestreiten; Gestalten wie eben der Fuhrmann, Szenen wie die vor dem Sterbebette und der Wirtshausstreit werden auch stets eine ergreifende Wirkung üben, von der Bühne herab, wenn sie gut verkörpert werden, sowohl, wie auf den stillen Leser, falls diesem nichts Menschliches fremd ist. Aber man darf nicht übersehen: an dergleichen Darstellungen ist unsere Literatur sehr reich, wenn man nur das ganze Gebiet der Erzählungen hineinzieht, ja, sie sind auch vor Hauptmann schon auf die Bühne gebracht, durch Anzengruber z. B., der gewiß vielfach theatralischer, aber dafür auch wieder ein gut Teil frischer, lebendiger, vielseitiger, leichter fortreißend,

Digitized by Google

vielleicht überhaupt „genialer" als Hauptmann war. Die sich als Hauptmanns engste Gemeinde fühlen, werden's mir wieder sehr übelnehmen, aber ich kann mir nicht helfen: Hauptmann scheint mir mehr zu „drücken" als Anzengruber. Und manchmal kommt dabei nicht einmal das Richtige heraus. So kann ich die Szene, wo Hanne ihrem Herrn die Komödie vorspielt, wirklich nicht vortrefflich finden. Der plötzlich auftauchende „Bruder" Hannens müßte selbst dem Arglosesten verdächtig vorkommen, und die „Krokodilstränen", die Hauptmann das Mädchen „flennen" läßt, versetzen einen in die Hintertreppenromansphäre. Doch kommt ja nicht viel darauf an.

Was mich an dem „Fuhrmann" beunruhigt, ja, geradezu betrübt, das ist: daß Hauptmann auch mit diesem Werke nicht aus dem Kreise des naturalistischen Volksstückes zur bürgerlichen Tragödie emporgekommen ist. Daß ich kein Mensch bin, der an Formen klebt, habe ich bewiesen, indem ich in meinem Hauptmannbuche für die „Weber" eine eigne vollberechtigte Form annahm, aber an besondere dramatische Formen, wie an die Tragödie, an besondere dramatische Probleme und an das besondere dramatische Talent, das diese sieht und in jenen schafft, glaube ich allerdings. Der „Fuhrmann Henschel" hat nichts besonders (eigentlich) Dramatisches an sich. Der Fuhrmann selber wird zu keiner wahrhaft tragischen Gestalt, noch prägt sich in seinem Schicksal jene dramatische Notwendigkeit aus, die das dramatische Problem selbst, wie alles Einzelgeschehen als schlechthin unvermeidlich erscheinen läßt. Noch endlich wird das Stück schlesischen Lebens, welches das Werk entrollt, irgendwie zum Weltbild — alles trägt den Charakter des Einzelfalles. Es ist nicht einzusehen, warum der „Fuhrmann Henschel" nicht so gut in erzählender Form zu geben war wie der „Bahnwärter Thiel". „Verdammen" kann man die von Hauptmann beliebte dramatische Form natürlich nicht,

Digitized by Google

aber von einer inneren Notwendigkeit, diesen Gehalt als Drama zu gestalten, kann man auch nicht sprechen. Und so bleibt Hauptmann auch wieder den Beweis schuldig, daß er der „geborene" Dramatiker ist, wie seine Freunde, Prof. Erich Schmidt an der Spitze, schon lange behaupten. Ich wünschte, er wär' es, denn nichts fehlt der Literatur der Gegenwart mehr, als ein großes künstlerisches dramatisches Talent, das unter keinen Umständen Konzessionen an die bloße Theaterkunst machte, nichts wäre für die Zukunft unseres Dramas und unserer Bühne wünschenswerter, als die Erhebung des naturalistischen Volksstückes zum wirklichen Drama, zur bürgerlichen Tragödie, die, bisher erst in zwei, drei Stücken vorhanden, dem großen historischen Drama ebenbürtig an die Seite treten und „repertoirebildend" würde. „Fuhrmann Henschel" ist ein in seiner Art sehr schätzenswertes, gutes und ergreifendes Stück; mit Bildern und Szenen voll echter Stimmung, eine nicht bloß Beobachtungen verwertende, sondern auch ganz und gar durchempfundene wirkliche Dichtung, die als solche schon an und für sich höher steht als die Arbeiten der Theaterschriftsteller, wie Sudermann und Fulda. Aber für Hauptmanns Entwicklung bedeutet das Stück nichts und nichts für die Entwicklung unserer deutschen Literatur."

So weit meine Kritik von 1898. Ich brauche ihr kaum etwas hinzuzufügen. Vielleicht hätte ich unter die hier zum Vergleich heranzuziehende Literatur noch Daudets „Fromont jeune et Rissler aîné" nennen sollen, welcher Roman ein ganz nahe verwandtes Grundverhältnis aufweist. Unglücklich finde ich jetzt den Ausdruck, daß Hanne in mancher Beziehung „abstrakt" bleibe — nein, das Wort trifft es nicht, sie, ihr Charakter bleibt etwas zu sehr im Dunkeln (obschon wir über ihre durch und durch gemeine Natur selbstverständlich nicht im Zweifel sind), es hätte noch einiger so treffender Züge wie des zum Schluß des zweiten Aktes („Ich wer'sch

Digitized by Google

Euch zeigen, paßt emol uf!") bedurft, um sie ganz plastisch und lebensvoll hervortreten zu lassen. Das tut der Fuhrmann selber, er ist vielleicht Hauptmanns überhaupt beste Leistung und erweist sein großes Talent für die Entwicklung von Trieb- und Instinktmenschen. Auch als Ganzes, als Lebensbild hat das Werk, das ich seit 1898 nicht wieder angesehen, jetzt wieder äußerst stark auf mich gewirkt, die Bilder der einzelnen Akte sind rund und voll, nicht übertrieben naturalistisch und schließen sich in glücklicher Zwanglosigkeit aneinander, ja, sie haben die natürliche Steigerung, die man vom Drama verlangt — was freilich im Stoff selbst liegt, der zur Katastrophe drängt. So hat sich der „Fuhrmann Henschel" auch auf der Bühne gehalten. Was endlich die Bedeutung des Stückes für die Entwicklung unserer Literatur anlangt, so kann ich heute doch nicht übersehen, daß es zu den Werken gehört, die das siegreiche Emporkommen der Heimatkunst mit bezeichneten.

Digitized by Google

Schluck und Jau

Schließt sich „Fuhrmann Henschel" an die Jugendproduktion Hauptmanns, an den „Bahnwärter Thiel" und „Vor Sonnenaufgang" an, so erinnert „Schluck und Jau", „Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen", der Art nach, in der Mischung naturalistischer und symbolistisch-dramatischer Elemente an „Hanneles Himmelfahrt". Es war das erste Stück, das Hauptmann eine unzweifelhafte Niederlage brachte (3. Februar 1900, Deutsches Theater), und eine Neuaufführung ist, soviel ich weiß, seitdem nicht versucht worden, wenigstens nicht in Berlin. Ich will nicht sagen, daß der Durchfall verdient war: das Stück ist sorgsam gearbeitet und hat Eigenes. Aber freilich: die übertriebene Hauptmann-Verehrung, die noch dazu etwa bis zur Hälfte künstlich gezüchtet war, mußte einmal einen Rückschlag erfahren, und dann ist ja das Berliner Premièrenpublikum auch nicht auf Shakespeare-Romantik geeicht. Eine gewisse Ahnung des trüben Ausgangs schienen Hauptmann und seine Freunde übrigens gehabt zu haben: man verkündete lange vor der Aufführung, daß der Dichter das Stück gleichsam zu seiner Erholung, so nebenbei geschrieben habe (als ob ein echter Dichter überhaupt nebenbei schreiben könnte, als ob nicht jeder Vers des Werkes die Zeichen sorgsamer, fast mühseliger Faktur trüge!), und in dem Prolog zu der Dichtung sagt der Dichter selbst:

Digitized by Google

„Nehmt dies derbe Stücklein nicht für mehr
Als einer unbesorgten Laune Kind."

Nun, die unbesorgte Laune gebiert jedenfalls die besten Lustspiele, und wenn Hauptmanns „Schluck und Jau" keins geworden, so darf man wohl annehmen, daß der Dichter die unbesorgte, oft als „göttlich" gepriesene Laune eben nicht besitzt oder doch nicht gehabt hat.

„Schluck und Jau" erweitert, kurz gesagt, die bekannte Umrahmung des Shakespeareschen Lustspiels „Die Zähmung der Widerspenstigen" zu einem selbständigen Stück, und zwar im ganzen im Stile Shakespeares. Bekanntlich behandelt auch Holbergs „Jeppe vom Berge" denselben Stoff, der sich bereits in den Märchen von tausendundeiner Nacht findet und der neueren Dichtern, auch noch unserm Christian Weise, durch Jakob Biedermanns Utopia überliefert ist — aber wenn sich auch bei Hauptmann einige wichtige Züge aus Holberg wiederfinden, so darf man doch die Abhängigkeit von dem Dänen meiner Ansicht nach nicht behaupten. Außer Shakespeare hat noch Maeterlinck oder wenigstens die Maeterlincksche Richtung auf Hauptmann Einfluß geübt: gewisse Gestalten des Stückes, vor allem die Prinzeß Sidselill, gewisse Stimmungen, die immer wieder durchbrechen und wohl fast die Grundstimmung ergeben möchten, verraten, daß der schlesische Dichter, wenn nicht Maeterlinck selber, doch verschiedene seiner Nachfolger, vielleicht vor allem Hugo von Hofmannsthal, der ja in seinen Anfängen unbedingt Maeterlinck nahesteht, gründlich studiert hat. Die derbe Handlung des Dramas, die zu der Bezeichnung „Schwank" berechtigte, erhält dadurch einen scharfen, nach meiner Empfindung überscharfen Kontrast, der nicht zuläßt, daß das Stück eine wirkliche Einheit wird. Gewiß steht auch bei Shakespeare die Rüpelwelt zu der romantischen in Gegensatz, aber die höhere Einheit ist da, ist, kurz gesagt, die Natur; gerade aber diese läßt die schattenhafte, konventionelle, auf den zarten Stim-

Digitized by Google

mungseffekt künstlich ausgehende Poesie des Symbolismus vermissen. Und sie liegt Hauptmann nicht einmal, er quält sie sich an, wie die „Versunkene Glocke" erwies; so fein gestimmte Nerven, eine so gesteigerte Empfänglichkeit für die flüchtigsten und exquisitesten Stimmungsreize, wie sie z. B. der Wiener Dekadencejude Hofmannsthal besitzt, hat er, der von Haus aus derbe Schlesier, gar nicht. Leider ist dann auch noch seine Fähigkeit zu „shakespearisieren", den Stil des großen Briten nachzuahmen (um mehr kann es sich ja überhaupt nicht handeln), nicht allzu groß, er hat dazu nicht natürliche Fülle, nicht Freiheit des Humors genug. So muß er denn durch Fleiß, durch sorgsame Arbeit ersetzen, was ihm an Naturgaben abgeht, und an diesen hat er es denn auch nicht fehlen lassen.

Die Handlung des Stückes zerfällt, wie die „fünf Unterbrechungen" andeuten, in sechs Abteilungen. In der ersten findet die zurückkehrende Jagdgesellschaft des Fürsten Jon Rand die beiden betrunkenen Vagabunden Schluck und Jau, die selbstverständlich schlesischen Dialekt reden, und schafft sie ins Schloß. Jau wird erkoren, den „eingebildeten" Fürsten abzugeben, und in der zweiten Abteilung sehen wir ihn erwachen, sich ankleiden und auf die Jagd ziehen. Die dritte Abteilung gehört Schluck, der überredet wird, die Gemahlin Jaus zu spielen. Bei Shakespeare dient bekanntlich ein Page demselben Zweck — das ist natürlicher, aber Hauptmann zieht von seiner Änderung allerdings künstlerischen Tribut; denn als in der vierten Abteilung Jau, schon durchaus in fürstlicher Stimmung, Schluck erblickt, da tritt ihm damit die verflossene Wirklichkeit grauenhaft entgegen, und in dem bestialischen Egoismus, der seinen Grundcharakter bildet, denkt er daran, den treuen Genossen von ehemals zu ermorden. In der fünften Abteilung wird zunächst viel Scherz mit Schluck getrieben, der im Gegensatz zu Jau genau weiß, daß mit ihm gespielt wird, dann sehen wir etwas wie

Digitized by Google

Größenwahn, mit bösem Argwohn verschwistert, Zäsarenwahnsinn könnte man sagen, bei Jau durchbrechen, und man entledigt sich seiner durch einen Schlaftrunk. Die letzte Abteilung, das Erwachen Jaus darstellend, läßt erkennen, daß der Scherz doch nicht ohne Folgen für diesen vorübergegangen ist, daß eine gewisse Verwirrung des Kopfes zurückgeblieben ist, und so werden Zuschauer und Leser mit einem unheimlichen, zwiespältigen Gefühl entlassen. Man hat aber dieses wohl überhaupt während des ganzen Stückes, was zum Teil an dem Charakter der Vagabunden, namentlich Jaus, zum Teil aber auch an dem der Schloßgesellschaft liegt, die im ganzen einen so weltfremden, ja, weltmüden Eindruck hervorbringt, daß man gar nicht begreift, was ihr der ganze Scherz soll. Selbst der eigentliche Veranstalter, Karl, eine Art Freund und höherer Lustigmacher des Fürsten, hat, wenn nicht Schopenhauer, doch die pessimistischen Stellen im Shakespeare gelesen. Überschäumende Lustigkeit ist jedenfalls nirgends in dem ganzen Drama zu finden, und das hat im Bunde mit der zwar sicher fortschreitenden, aber doch nicht eigentlich lebendigen, ziemlich monotonen Handlung (neben der oben angegebenen Ursache) sicherlich den Mißerfolg auf der Bühne verschuldet. Beim Lesen findet man sich eher damit ab.

Das Selbständige des Stückes liegt in der Charakteristik der beiden schlesischen Vagabunden. Sie gehören beide sicherlich zu den eigentümlichsten Gestalten Hauptmanns und zeigen, daß er auf seinem eigensten Gebiete, dem der Wirklichkeitsbeobachtung und -darstellung nach wie vor zu Hause ist. Jau ist die starke, die brutale, die Herrscher-, Schluck die schwache und liebenswürdige, die Künstlernatur — man kann nicht anders als sagen, daß der Dichter alle beide mit Hilfe eines beträchtlichen Reichtums von Einzelzügen sorgfältig ausgestaltet hat. Aber er täuschte sich, wenn er meinte, daß Jau humoristisch wirken würde — er wirkt nur

Digitized by Google

abstoßend, und das ist, wie angedeutet, wohl auch eine Ursache des Mißerfolges gewesen. Einzig und allein die Renommisterei, die er entwickelt, übt dadurch, daß er immer mit ihr in seine niedrige Sphäre zurückfällt, eine gewisse komische Wirkung, sonst erregt er nur Abscheu; denn er ist durchaus roh und gemein, ja, mehr, Verbrechertypus, alles Menschliche ist ihm fremd und wird ihm in jeder Lage fremd bleiben. Dagegen ist der „künstliche" Schluck wirklich sympathisch, eine Seele von einem Menschen, aber auch das wurde dem Stücke wiederum gefährlich, denn man erträgt es nun um so weniger, daß ihm so erbärmlich mitgespielt wird, er rührt eigentlich mehr, als daß er erheitert. An und für sich wäre gewiß gegen beide Gestalten nichts einzuwenden, aber in ein „derbes Stück unbesorgter Laune" passen sie eben nicht recht, ihr Humor, von dem Hauptmann Karl reden läßt, macht einen so oder so frösteln. Kurz, Hauptmann hat eben den Humor, der solche Gestalten trägt und dazu noch goldig umflimmert, nicht zu seiner Verfügung. Holberg hatte ihn — was ist sein Jeppe vom Berge, dem auch sehr übel mitgespielt wird, für eine prächtige Gestalt, wie wächst er uns trotz seiner vielen Schwächen ans Herz! Gewissermaßen stecken Schluck und Jau alle beide in ihm, aber er wirkt durchaus einheitlich lebendig, der nichtsnutzige, faule, versoffene, aber dabei grundehrliche, gutmütige, treuherzige seeländische Bauer, der er nach Prutz' treffender Charakteristik ist. Die beiden Hauptmannschen Helden kommen einem neben ihm geradezu „gemacht" vor. Selbst Robert und Bertram, die Helden der bekannten Räderschen Posse, sind neben Schluck und Jau noch „Kerle", es ist doch „Leben" in ihnen. Gerade das fehlt bei Hauptmann. Was soll man erst zu den „höheren" Gestalten des Dramas sagen! Der Fürst ist ein Nichts, Sidselill die verkörperte Poesie, aber leider à la Rautendelein (daß sie doch einmal in mädchenhafter Lust aufkreischt, erscheint als das einzige

Digitized by Google

Lebendige an ihr), Frau Adeluz junge muntere Witwe, mit einem Schuß Charmion (Shakespeares „Antonius und Kleopatra") versetzt, aber doch auch ohne persönliche Physiognomie, Karl, der mit ihr im Charakter des Hofes der Kleopatra spricht, hat immerhin etwas Frischmännliches, was ihn jedoch auch nicht verhindert, tiefsinnige Weltschmerzphrasen von sich zu geben.

Alles in allem macht das Werk einen gequälten, ja, hier und da einen zusammengesuchten Eindruck, obschon es doch an poetischen Momenten nicht fehlt. Hauptmann hat wenigstens eine Sehnsucht nach reinen, poesiegetränkten Stimmungen, und das erreicht er doch, daß wir ihm diese Sehnsucht öfter nachfühlen. Die Abhängigkeit des Details von Shakespeare springt im übrigen sofort in die Augen und ist leicht erwiesen:

„Er spricht von Lieb', er schwärmt, er dichtet Lieder
Und zwischen Ei und Apfel predigt er,
Wie schal doch alles ohne Liebe sei!
Sonst nichts! 'ne fünfzigjähr'ge Jungfer ist
Jetzund ein besser'er Kneipkumpan als er.
Wer gibt der Sau den Fang, Jon? frag ich ihn.
Wer hat wohl schönres Haar als Sidselill?
Gibt er zur Antwort. Hm! Ein Faß mit Ale
Ist angekommen, sage ich. — Ist sie nicht
Karl, antilopenzierlich? hat sie nicht
Die tellergroßen Antilopenaugen?
Gut, wie du willst! 'nen Brandy her, auch zwei,
Der schärfste Brandy ist nicht scharf genug
Auf solche süße Gallert.

Was sollen Ale und Brandy in Schlesien? — Die geistige Abhängigkeit tritt noch besonders deutlich aus folgender Stelle hervor:

„Kleid bleibt doch Kleid!
Ein wenig fadenscheiniger ist das seine,
Doch ihm gerecht und auf den Leib gepaßt.
Und da es von dem gleichen Zeuge ist

Digitized by Google

Wie Träume — seins so gut wie unsres, Jon! —
Und wir den Dingen, die uns hier umgeben,
Nicht näher stehn als eben Träumen und
Nicht näher also wie der Fremdling Jau —
So rettet er aus unserm Trödler-Himmel
Viel weniger nicht als wir in sein Bereich
Der Niedrigkeit."

Dergleichen Reflexionen sind wir, von der fast wörtlichen Abhängigkeit von Shakespeare abgesehen, selbst bei unsern epigonischen Dichtern etwas besser gewohnt, aber „Geist" ist ja, wie sogar sein Bewunderer R. M. Meyer einsehen mußte, Hauptmanns starke Seite nicht. Von den in Prosa redenden Vagabunden hat namentlich Schluck gute Shakespearestudien gemacht, im besonderen syntaktische (gnädigster Herr, sehn se, ich schwitze in Angstschweiß, gnädigster Herr" usw.). Daß sich bei Hauptmann im übrigen neben mißlungenen und schiefen auch manches gelungene poetische Bild findet, alle freilich ein bißchen gesucht und manieriert, versteht sich von selbst.

Einige Worte muß ich wohl auch noch über die „Tendenz" des Stückes sagen. Sie liegt u. a. auch in den zuletzt zitierten Versen ausgedrückt und geht auf die alte Wahrheit hinaus, daß die menschlichen Unterschiede nicht viel bedeuten, ist also radikaler Natur. So schrieb der damalige „Kunstwart"-Kritiker Leopold Schönhoff: „Das freilich fühlen Blumenthal und die Seinen (die Hauptmann als Shakespeares hohlen Schatten verhöhnt hatten) nicht, daß in zwei so armen, landfahrenden Gesellen, wie Jau und Schluck sind, eine Ahnung von stolzer Menschenwürde, vom Wert der Einzelkreatur lebt, wie sie der Shakespeareschen Zeit kaum aufgegangen sein konnte. Das schafft ja die blutige Ironie, wenn dem Herrengesindel, das in einer lustig-romantischen Welt lebt, der romantische Bettelzigeuner von der Landstraße entgegentritt und die große Frage aufstellt: Wer gälte mehr, ihr oder wir, säßet ihr da, wo wir sitzen?

Digitized by Google

Und ihr erlaubt euch mit unserem Menschentum ein frevent-liches Spiel, eine Ergötzlichkeit nach der Waidlust? Was habe ich, der sorgenlose Jau, ein freier Bettelkönig, euch in den Weg gelegt, daß ihr mir die Narrenkrone aufsetzt und mich, der ich harmlos meine Straße zog, zur Bestialität verwirrt? Was hat euch mein schlichter Kamerad, der Schluck, getan, das demütig liebevolle Menschenkind, das im Elend und in seiner Erniedrigung euch noch das Beste gibt, was es euch gefällig zu geben vermag?" So fragt der Sozialdemokrat, und wir fragen ihn natürlich sofort wieder: Wie kommst du dazu, ohne weiteres von Herren-gesindel zu reden, da doch der Fürst und sein Karl gewiß auch nicht schlechter als Schluck und Jau sind? Wie darfst du den brutalen Jau ohne weiteres zum freien Bettelkönig erklären und seine Bestialität rein auf Rechnung der Verwirrung setzen? Wie kannst du verkennen, daß die Künstlernatur Schluck sich freiwillig zur Erheiterung anderer hergibt, dies unter allen Umständen, auch bei Leuten, die ihn wirklich mißhandelten, tun würde? Schönhoff erklärt dann selber, daß die Tendenz oder der Grundgedanke der Dichtung „nicht zu reifer, erschöpfender Lebensfülle" ge-diehen sei — so, wie er es sich wünscht, hätte es bei einem großen Dichter erst recht nicht geschehen können; denn dieser hätte denen oben und denen unten ganz sicher ihr eigentümliches Recht gewahrt, zumal in unserer Zeit, wo man weiß, was Rasse ist. In Einzelheiten ist Hauptmann keck genug:

„Wer hier schnarcht?
Ein Langohr, Jon, ein Esel, weiter nichts.
Doch wahrlich, in dem Bette eines Königs
Liegt oft das gleiche Tier nur, wenn sich der
Hinein verkrochen, dem es zugehört."

Das ist ja wohl vorgekommen, aber dennoch gehören der-gleichen Tiraden in den „Simplizissimus", das jüdische Leib-

Digitized by Google

blatt des radikalen Philistertums. Das „Pointieren" sollte Hauptmann überhaupt bleiben lassen. Wortspiele wie: „Halt deinen Schnabel, Karl!" „Den Rand, Jon Rand" (so heißt der Fürst) oder: „Ich erwürg' euch in Krepp", „Krepier' ich denn!" stammen aus dem Reiche Kalau.

Zum Schluß noch die Bemerkung, daß Hauptmann seine alten „Mätzchen" auch hier noch nicht überwunden hat. „Ein Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen" — etwas Verrückteres läßt sich doch wohl kaum ausdenken; denn erstens steckt der Scherz doch im Spiel oder sollte wenigstens drin stecken, zweitens ist Scherz und Schimpf ursprünglich dasselbe, wie Hauptmann aus dem bekannten Buchtitel „Schimpf und Ernst" bei Johannes Pauli hätte wissen können, drittens bezeichnet man ein Werk doch nicht nach seinen Lücken — ein Roman mit 2533 Absätzen, nicht wahr? Auch die Namen der Personen beweisen zum Teil, daß Hauptmanns Natur nach dem Gesuchten gravitiert, trotzdem ihn sein Talent auf das Ungesuchte, die ehrliche Wirklichkeit verweist. Das letztere ist die Erkenntnis, die uns auch wieder aus „Schluck und Jau" deutlich entgegentritt: Hauptmann kann nicht alles, was er will, die höheren Flüge mißlingen ihm, so auch dieser ins Land der Shakespeare-Romantik. Aber er war nun allerdings in dem Maße künstlerisch gereift, daß er geradezu Verwerfbares nicht mehr schuf, unter den bemerkenswerten deutschen Shakespeare-Nachahmungen wird „Schluck und Jau" seine Stelle wohl behalten.

Digitized by Google

Michael Kramer

Das Drama in vier Akten „Michael Kramer" erschien noch in demselben Jahre mit „Schluck und Jau", am 21. Dezember 1900, auf der Bühne und hatte, wenn auch keinen vollständigen Mißerfolg, doch auch keinen vollen Erfolg. Wie alle Dramen dieser Reihe schließt es sich an die ältere Produktion Hauptmanns und zwar an das „Friedensfest" und vor allem an „Kollege Crampton" an, ist wenigstens dem Milieu nach etwas wie ein düsteres Seitenstück zu dem letztgenannten, gut auslaufenden Werke. Möglicherweise beruht es auch wie dieses auf eigenen Erlebnissen Hauptmanns, der „Lehrer an der königlichen Kunstschule" Michael Kramer wäre so gut nach einem Modell geschaffen wie der Kollege mit dem englischen Namen, und auch sein unglücklicher Sohn Arnold unter anderem Namen vielleicht mit Hauptmann einst die Stufen zu einer deutschen Kunstschule emporgeschritten — die Widmung „dem Andenken meines lieben Freundes Hugo Ernst Schmidt" läßt auf so etwas schließen. Doch geht das alles uns einstweilen nichts an, es genügt, wenn es die Literaturgeschichte der Zukunft für das Kapitel, wie Hauptmanns Kunst ward, wie Hauptmann schuf, feststellt. Ein Patenstück, wie es für „Schluck und Jau" die Einleitung zu Shakespeares „Widerspenstigen" ohne Zweifel ist, hat „Michael Kramer" nicht, es sei denn,

Digitized by Google

daß man eben die verwandten älteren Stücke Hauptmanns selber so bezeichnen wollte; doch möchte ich einen Einfluß von Zolas „L'oeuvre" herüber immerhin annehmen, und zwar sowohl einen atmosphärischen wie einen direkten, verwandte Züge ergebenden. Wie Michael Kramer sein Bild malt z. B., kann einen recht wohl an den unglücklichen Helden des Zolaschen Romans erinnern.

Der Form nach ist „Michael Kramer" ein Katastrophen-Drama wie das „Friedensfest", will sagen, es bringt nur die Katastrophe im Leben seiner Menschen, die Entwicklung dieser selbst wie ihrer Verhältnisse liegt zurück. Natürlich aber muß diese Entwicklung beim Katastrophen-Drama im Verlauf der dramatischen Handlung aufgehellt werden, sonst entstände ja überhaupt kein Drama, und wir haben ja auch Katastrophendramen — ich erinnere wieder an Hebbels „Maria Magdalene" —, wo dies in wahrhaft meisterhafter Weise geschieht. Hauptmann gibt hier, wie im „Friedensfest", nicht recht genug von der Vergangenheit, es bleibt manches dunkel, wenn wir auch im allgemeinen wissen, woran wir sind. Das Drama spielt sich in der Hauptsache zwischen Vater und Sohn, dem Lehrer an einer königlichen Kunstschule Michael Kramer und seinem Sohn Arnold, der wie sein Vater Maler ist, ab, doch sehen wir Vater und Sohn nur einmal einander gegenüber und erkennen des letzteren Jämmerlichkeit, alles andere, das Wesentliche, was wir über beider Verhältnis wissen müssen, erfahren wir auf dem Wege des Gesprächs ihnen nahestehender Personen, also auf dem Wege des Referats. Da hören wir im ersten Akt Micheline, die Tochter Kramers und Schwester Arnolds, mit der Mutter über Vater und Sohn reden, dann tauchen beide im Gespräch mit Lachmann, einem früheren Schüler Kramers, wieder auf, darauf erst erscheint Arnold selbst und repräsentiert sich in einem Gespräch mit der Mutter als der verbummelte und verbissene Mensch, der er, wie

Digitized by Google

wir bereits merken, infolge seines Verwachsenseins und der strengen väterlichen Erziehung geworden ist. Der zweite Akt, im Atelier des alten Kramer spielend, führt zunächst diesen im Gespräch mit Lachmann vor, einem Gespräch, das auch auf Arnold kommt und diesen im väterlichen Lichte zeigt („Der Junge ist angefressen im Kern. Ein schlechter Mensch. Ein gemeiner Mensch!") — auch als die Tochter hinzukommt, setzt sich das Gespräch noch fort. Darauf tritt Liese Bänsch, die Tochter des Restaurateurs, bei dem der junge Kramer hauptsächlich verkehrt, auf und beschwert sich über die Verfolgungen des Sohnes, gibt überhaupt ein deutliches Bild, wie Arnold seine Nächte verbringt. Dieser erscheint dann, von seinem Vater bestellt, der ihm ins Gewissen reden will, und wird von ihm gleich auf einer Lüge ertappt. Alle Versuche des Vaters, ihm näher zu kommen, weist er mehr verstockt und schlaff als scharf ab und besteht auf seiner Lüge, so leicht ihm der Vater den Rückzug macht. Angeekelt wendet sich dieser ab. Der dritte Akt spielt im Restaurant Bänsch, zeigt uns, daß Liese doch etwas für Arnold übrig hat; dieser erfährt dann aber, nicht ohne sein Verschulden, eine tödliche Beschimpfung, körperliche Züchtigung durch die in dem Lokal verkehrende rüde Stammtischgesellschaft, bei der ein angeblicher Bräutigam der Liese den Ton angibt. Micheline und Lachmann sitzen währenddessen in demselben Lokal — der Zusammenstoß findet in einem Nebenzimmer statt und wird nur gehört — und reden über Kunst, bis Arnold, tödlich blaß, durch das Zimmer stürzt. Im vierten Akt werden wir an Arnolds Leiche geführt — er ist ins Wasser gegangen —, erfahren noch manches aus der Vorgeschichte, der Geschichte seiner Entwicklung, und hören die Totenklage des Vaters.

Also die Tragödie von Vater und Sohn, die nicht zusammenkommen können, eine Tragödie, die in jeder Literatur mehr als einmal geschrieben ist, die jede Zeit in etwas

Digitized by Google

veränderter Form neu heraufführt! Aber ist hier wirklich diese Tragödie? Der alte Kramer ist ein Mann des kategorischen Imperativs, er nimmt es mit Kunst und Leben bitter ernst, er hält die Pflicht für das Beste im Leben, er ist wahrhaftig durch und durch und verlangt, daß jeder Mensch die Wahrheit vertrage. Dabei ist er doch kein harter und trockener Mensch, sondern im Grunde gutmütig, menschlich verstehend, ferner eine schwungvolle Natur — seine Schüler, die besten wenigstens, rühmen ihm nach, daß er sie von innen heraus umgekrempelt, daß er ihnen die Kleinbürgerseele ausgeklopft, daß er sie adelig mit einem Schlage gemacht habe. Arnold, sein Sohn, ist talentvoll, der Vater weiß es und wirbt um sein Vertrauen, buhlt darum, wie Micheline sagt — und der Sohn versagt es ihm. Hat er es mit der reizbaren Künstlerseele, die um so reizbarer, weil der Körperfehler schwer empfunden wird, schon in ihrer Jugend verdorben? Allerdings hören wir, daß er den Sechzehnjährigen noch geschlagen habe, ganz sicher infolge von Unwahrhaftigkeiten, die sich dieser zuschulden kommen ließ, und die Annahme ist ja wohl nicht ganz von der Hand zu weisen, daß die Erziehung zur Wahrheit, die Strenge des Vaters bei Arnold die Neigung zur Unwahrhaftigkeit entwickelt hat. Was bei der klugen und fleißigen, aber talentlosen Micheline gut anschlug, schadete bei dem phantasievollen und überreizbaren Knaben. Für die spätere Entwicklung sind dann auch noch fremde Rohheiten in Betracht zu ziehen, die zuletzt etwas wie Verfolgungswahnsinn herbeiführen: „Er sah eben nichts als Feinde ringsum. Und ließ sich das auch absolut nicht ausreden. Das ist alles nur Tünche, sagte er stets. Sie verstecken nur alle die Klauen und Pranken, und wenn du nicht acht gibst, bist du rum," berichtet die Schwester. Als Ursachen des Selbstmords deutet dieselbe an: „Das Mädchen. Die Schmach. Der Vater. Die Mutter. Und sicherlich auch

Digitized by Google

vor den Folgen die Angst. Er gab sich, wer weiß wie alt und blasiert, und war noch, wenn man ihn kannte wie ich, im Grunde ganz unerfahren und kindisch." Da haben wir so ungefähr das psychologische Material, das Hauptmann bietet, beisammen, und die Sache würde uns so leidlich plausibel erscheinen, wenn wir hier nicht eben Künstlernaturen gegenüber ständen, wenn wir nicht vom Dichter eine ganz spezielle Künstlerpsychologie verlangen müßten. Aber ebenda hapert's. Ich will mit den vorstehenden Sätzen natürlich nicht etwa gesagt haben, daß, wenn Vater und Sohn nicht Künstler wären, Hauptmanns Begründung des Falles durchweg genüge, sie müßte selbstverständlich bei anderen Naturen deren Wesen entsprechend gründlich sein; aber das meine ich, daß man sie dann im Prinzip durchgehen lassen könnte, als in den Grundzügen richtig, während bei den Künstlernaturen ein psychologisches Moment hinzutritt, das die Sachlage vollständig verändern und, wenn unberücksichtigt gelassen, die gegebene Entwicklung als durchaus unrichtig herausstellen kann. Dies Moment ist, kurz gesagt, das künstlerische Talent, die ihm adhärente Eigenschaft, Entwicklung und Leben des Künstlers selbstherrlich zu bestimmen. Ist Arnold Kramer das große Talent, das er sein soll, dann vermag er auch alle Schwierigkeiten, die ihm in den Weg treten, zu überwinden. Also zunächst die falsche Erziehung des Vaters. War sie aber denn überhaupt falsch? Ich habe immer dafür gehalten, daß jedes bedeutende Talent auf dem Grunde der Wahrheit und Wahrhaftigkeit ruhe, und glaube es noch; wer die Welt wahr spiegeln soll, muß zunächst in sich selber wahr sein. So könnte Arnold höchstens dadurch zur Lüge gezwungen worden sein, daß ihn sein Vater auf einen falschen, seinem Talent nicht angemessenen Weg leiten wollte, aber davon hören wir nichts, im Gegenteil, als Talent erkennt der Vater den Sohn an, lobt selbst noch dessen Karikaturen.

Digitized by Google

Wie also war die falsche Erziehung, von der die Rede ist, möglich? Aus dem Körperfehler können wir den Hang zur Lüge doch auch nicht allein ableiten, einen Künstler geniert es doch nicht allzu sehr, wenn er verwachsen ist, er übt ja doch seinen Beruf in der Einsamkeit, nicht in der Öffentlichkeit, und ein Hindernis der Entwicklung kann gerade ihm das Verwachsensein schwerlich werden. Man sieht schon, es stimmt da etwas nicht, oder es fehlt etwas, die Hauptmannschen Gründe für die unglückliche Entwicklung Arnolds reichen nicht, zumal dieser dann doch auch aus dem Vaterhause fort nach München gekommen ist und dort gearbeitet und Erfolge gehabt hat. Dort mochte er immerhin auf die Roheit der Welt stoßen, aber wenn er als Talent etwas war, wurde er auch mit ihr fertig und schuf sich sein Dasein. Die Notwendigkeit eines Konfliktes zwischen Vater und Sohn lag nun jedenfalls nicht mehr vor, und, genau gesehen, ist sie ja auch gar nicht in dem Stück, Arnold Kramer geht nicht an seinem Vater, sondern an der sinnlichen Leidenschaft zu Liese Bänsch oder allgemeiner, an seiner Haltlosigkeit zugrunde.. Dergleichen kommt vor, aber ich zweifle, ob bei bedeutenden künstlerischen Talenten, die ihre Leistungen noch vor sich haben. Stimmt die Hauptmannsche Künstlerpsychologie also beim Sohne nicht, so erscheint sie auch beim Vater vielfach bedenklich. Was Michael Kramer sein soll, sehen wir wohl, aber er ist nicht das geworden, was Hauptmann wollte. Was, dieser Mann, der keinen ordentlichen Satz zustande bringt, der jede seiner Reden mit stereotypen „Sehn Se," „hören Se" durchflicht, der im ganzen den Eindruck eines wackeren Autodidakten, der aber zur eigentlichen Kunst noch nicht durchgedrungen ist, macht, soll das gewaltige Lehrtalent sein, das seine Schüler von innen heraus umkrempelt und adelig macht? Ich will einmal die Äußerlichkeiten ganz beiseite lassen, will annehmen, daß der Geist auch in der ungeschicktesten

Digitized by Google

Form wirksam sei, aber ist denn bei Hauptmann irgend etwas, das uns beweist, daß Michael Kramer ein bedeutsamer Geist sei? Ja, er malt schon sieben Jahre an einem Christusbilde, und dieses, soweit es fertig ist, macht Eindruck auf Leute, die es sehen, aber es wird eben nie fertig, und das sind, wie wir wissen, die wahren Künstler denn doch nicht, die, was sie heute machen, morgen wieder verwerfen und nie etwas fertig bekommen, das sind, und mögen sie sich noch so idealistisch gebärden, problematische Naturen. Aber gewiß, Michael Kramer ist ein Idealist, vor seiner Lebensanschauung, die die Arbeit in das Zentrum des Menschendaseins stellt, habe ich allen Respekt; jedoch, darauf kommt es hier gar nicht an, er muß, wenn nicht produktiver Künstler, doch mindestens ein rezeptives Kunstgenie, ein großer Kunstverstehер sein, wenn er die ihm zugeschriebene Wirkung üben, wenn er weiterhin seinem Sohne gegenüber recht haben soll. Nun sehe man sich daraufhin seine Reden über Kunst und zur Weltanschauung an — ja freilich, man merkt ja, daß er den „Kunstwart" hier und da gelesen hat, aber irgend etwas „Spezifisches", irgend etwas, das beweist, daß er der Kerl ist, der er sein soll, sucht man vergebens. Man könnte hier auf das, was er über das Malen des Christusbildes sagt, verweisen, aber auch das läuft zuletzt auf Gemeinplätze hinaus: „Kunst ist Religion. Wenn du betest, geh in dein Kämmerlein. Wechsler und Händler raus aus dem Tempel." Dann die große Totenklage — was ist sie weiter als ein unklares Gemisch aus Banalitäten und gesuchtem Tiefsinn, hier und da einmal durch ein starkes Gefühlswort unterbrochen? „Wenn erst das Große ins Leben tritt, dann ist alles Kleine wie weggefegt. Das Kleine trennt, das Große eint . . . Gott ist mir alles, der Pastor nichts . . . Der Tod weist ins Erhabene hinaus . . . Grausame Bestien sind doch die Menschen . . . Der Tod ist auch mild wie die Liebe . . . Der

Digitized by Google

Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück . . . Die Glocke ist mehr als die Kirche, der Ruf zum Tische ist mehr wie das Brot" — das ist so eine kleine Blütenlese. Allerdings, auch die Idee der Tragödie, die nicht herausgekommen ist, taucht hier auf: der Vater sah den Schatz im Sohne und konnte ihn nicht heben, trug sogar noch dazu bei, daß er verschüttet wurde. Schade, schade um die gute Idee, um das echte und tiefe Gefühl, das zweifellos auch in Hauptmann lebendig war! Er ist eben kein Tragiker, seine Stücke sind nur traurig, nur trostlos. Ein wirklicher Tragiker hat vor allem Mut, in Hauptmanns Stücken aber, könnte man sagen, hockt immer etwas, dem er nicht auf den Leib zu rücken wagt — und hier ist es zuletzt ein Nichts, eine Unklarheit!

Ich könnte hier aufhören. Die Nebenpersonen, die Mutter, Micheline, Lachmann, sind zweckentsprechend, gut getroffene Milieumenschen, wie fast immer bei Hauptmann die Menschen, die er kennt. Merkwürdig ist ihre Müdigkeit, die dem Idealismus des gepriesenen Lehrers kein besonders günstiges Zeugnis ausstellt. Da redet der Lachmann davon, daß die Kraft zur Illusion das Beste in der Welt sei und peroriert von einem Riesenphilisterkankan der Großstadt — lieber Gott, was geht der den wahren Künstler an? Aber es kommen hier wohl Berliner Stimmungen Hauptmanns durch. Der Kreis der Liese Bänsch, diese selbst, ihr sogenannter Verlobter Quantmeyer und seine Zechgenossen sind im ganzen Sudermännisch geraten — von Hauptmann erwarten wir immer etliche feinere Züge. Aber doch mögen sie hingehen, es kommt nicht viel darauf an, ob sie ein wenig gröber oder feiner gezeichnet sind, obschon Lachmann dieser Gesellschaft die Ehre antut, sie für die maßgebende zu erklären („Alles hüllenlos Reine wird runtergezerrt. Der schlechteste Lappen, die schmierigste Hülle, der elendeste Lumpen wird heilig gesprochen. Und unser einer muß doch

Digitized by Google

das Maul halten und rackert sich doch für die Bande ab" — da spielt auch der Kampf gegen die Lex Heinze hinein). Überhaupt, wie die Menschen nicht gut herausgekommen sind, ist auch das Milieu diesmal weniger sorgfältig gearbeitet, es ist, als ob Hauptmann selbst müde gewesen sei. Und das mag das letzte Wort über „Michael Kramer" sein.

Digitized by Google

Der rote Hahn

„Der rote Hahn", Tragikomödie betitelt und am 27. November 1901 am Deutschen Theater zu Berlin zum erstenmal aufgeführt, ist eine Fortsetzung des „Biberpelz". Er spielt reichlich zehn Jahre später als das frühere Stück. Von den Personen des „Biberpelz" treten vier wieder auf: die Mutter Wolffen als Frau Fielitz, Leontine, ihre älteste Tochter, der Amtsvorsteher von Wehrhahn und der Amtsschreiber Glasenapp. Zwei andere, Fielitz der Schuhmacher, der zweite Mann der Wolffen, und der Gendarm Schulze, werden in dem ersten Stück wenigstens bereits erwähnt. Die Kritik des „Roten Hahns" hat leider schon mit dem Personenverzeichnis zu beginnen, das einige sehr merkwürdige Dinge enthält. Fielitz wird als „Schuhmachermeister und Polizeispion" bezeichnet — ich gestatte mir gleich die bescheidene Anfrage, ob es in den kleinen ländlichen Nestern in einiger Entfernung von Berlin wirklich Polizeispione gibt. Ein Knabe steht auf der Personenliste als „imbecil, blödsinnig" — was ist denn der Unterschied zwischen dem deutschen und dem Fremdwort? Doktor Boxer, eine weitere Person, ist im Personenverzeichnis jüdischer „Konfession" — muß natürlich jüdischer Religion oder Rasse heißen. Endlich ist als „Zeit" des Dramas: „Kampf um die lex Heinze" angegeben — wann war denn der noch? Man wird mir natürlich sagen, daß ich Hauptmann hier Kleinigkeiten „auf-

Digitized by Google

mutze" (bin ich doch sogar einmal fürchterlich geschmäht worden, weil ich mir in einem biographisch-bibliographischen Werke, das den Bildungsgang jedes deutschen Dichters angibt, zu erwähnen erlaubt hatte, daß Hauptmann es nur bis zur Quarta gebracht!), aber man übersehe gefälligst nicht, daß diese Kleinigkeiten auf die Tendenz des „Roten Hahns" ein Licht werfen. Er ist in der Tat auch ein Tendenzstück, noch mehr als der „Biberpelz", freilich in erster Linie doch Lebensbild.

Die Wolffen also, die wackere Waschfrau, die die „Heldin" des „Biberpelzes" ist, hat in zweiter Ehe den Schuhmachermeister Fielitz geheiratet, der in dem früheren Stück von ihr selber nicht besonders günstig beurteilt wird: als Adelheid, die hoffnungsvolle jüngere Tochter der Wolffen, einmal etwas lange bei Fielitzen verweilt, da bekommt sie einen gehörigen Rüffel; man denkt an so etwas wie ein Sittlichkeitsverbrechen, und in der Tat ist Fielitz auch früher mit Zuchthaus bestraft worden, wie er im „Roten Hahn" selbst bekennt. Der Grund, daß er die Wolffen heiratete, waren natürlich ihre „paar Kröten", sie ihrerseits mag das günstig gelegene Haus des Schuhmachers angelockt haben. Im ersten Akte des neuen Stückes sehen wir nun die Wolffen in der Werkstatt ihres Mannes mit einer Kiste und einem brennenden Licht experimentieren und merken gleich, daß sie wohl Lust hätte, ihr Haus anzustecken, wie es ein Gastwirt in ihrem Orte neuerdings mit Erfolg, das heißt, ohne ertappt zu werden, getan hat. Fielitz ist freilich noch wenig geneigt, wenn er auch einige Erfahrung in solchen Dingen zeigt, er ist eine „Stütze der Gesellschaft" geworden (der Polizeispion, den Hauptmann ihn im Personenverzeichnis sein läßt, kommt im Stücke selbst nicht heraus), ist fromm und so etwas wie ein politischer Treiber Wehrhahns in Flottenvereinsdingen usw. Dieser kommt, um ein paar neue Stiefel anzupassen, und nun erfahren wir

Digitized by Google

allerlei wissenswerte Dinge, daß Frau Fielitz das Waschen wegen Körperschwäche aufgegeben, daß Adelheid einen Bauführer namens Schmarowski geheiratet hat, der sie zwar erst sitzen lassen wollte (natürlich in anderen Umständen), sie aber darauf auf Zureden des Pastors doch heiratete, und jetzt von Wehrhahn als gediegener Mensch bezeichnet wird, weil er gleichfalls eine Stütze der Gesellschaft ist. Allerlei Veränderungen im Amtsbezirk Wehrhahns werden uns auch im Lauf der Entwicklung klar: der Ort hat eine Kirche bekommen, ist überhaupt im Aufblühen begriffen, mehr „Vorort" von Berlin geworden oder im Begriff es zu werden. Daher auch zum Teil die kühnen Pläne der Wolffen. Als Wehrhahn wieder fort ist, kommen einige Nachbarn zu den Fielitzens, der pensionierte Gensdarm Rauchhaupt, der jetzt eine große Gärtnerei hat, und später Langheinrich, der Schmied des Ortes. Rauchhaupt hat das Grabkreuz des verstorbenen Julian Wolff hergestellt, und wir erleben eine höchst rührende Szene, zu der auch Leontine, die noch unverheiratete ältere Tochter der Wolffen (sie ist mit einem Jungen sitzen geblieben und hoch in den Zwanzigen, aber noch immer sehr begehrenswert) herbeikommt: die „Grabrede", die die Wolffen ihrem verstorbenen Manne hält, ist sehr gut, kann aber natürlich nur wirken, wenn man den „Biberpelz" kennt. Langheinrich, der Schmied, hat ein Auge auf Leontine geworfen, obschon er noch eine Frau hat — eine nach dem ersten Kindbett kranke Frau, eine ehemalige verwachsene Schneiderin, die er wegen ihres Geldes und Verdienens geheiratet hat, wie wir später erfahren. Rauchhaupt hat seinen ältesten Sohn Gustav mitgebracht, der blödsinnig ist — die Wolffen oder Fielitzen, wie wir doch wohl sagen müssen, bringt, nachdem die Flennszene vorüber ist, das Gespräch wieder aufs Abbrennen, und es wird festgestellt, daß Gustav gern mit Streichhölzern gokelt, ja, bereits einen mit Stroh gefüllten Schuppen seines Vaters

Digitized by Google

angezündet hat. Der Vater schimpft fürchterlich auf den blödsinnigen Sohn: „Wenn doch das Schindaas krepierte!" Aus Langheinrichs Reden, der Spritzenmeister ist, erfahren wir, daß es in dem lieblichen Orte Sitte ist, alles gründlich abbrennen zu lassen und beim Löschen noch zu demolieren, damit der „Betroffene" auch ja die ganze Versicherung erhält. Nachdem die beiden Nachbarn wieder gegangen, kommt die Fielitzen deutlicher mit ihren Plänen heraus: Leontine, der übrigens auch der Gensdarm Schulze nachläuft, soll den Schmied heiraten, der bald Witwer sein kann, und die Brandstiftung Raum für einen prächtigen Neubau schaffen. Fielitz graut vor der kalten Berechnung seiner Frau, und es gibt eine sehr böse Szene, aber man sieht bereits, daß sie ihren Willen durchsetzen wird, wenn sie auch zunächst noch selber wieder einlenkt und erklärt, nur Spaß gemacht zu haben, und daß ein gutes Gewissen auch etwas wert sei.

Das ist der erste Akt und die Exposition des Stückes — ich will gleich sagen, daß sie, so zwanglos sie auch gegeben ist, das beste an ihm ist. Der weitere Inhalt ist fast mit drei Worten zu skizzieren: der zweite Akt bringt den Brand des Hauses, der dritte die Verhandlung vor Wehrhahn, der vierte das Richtfest des neuen Hauses, währenddessen die Fielitzen stirbt. Doch des „Milieus" wegen muß ich gründlicher vorgehen. Der zweite Akt spielt vor der Schmiede Langheinrichs, von wo aus man einen Blick auf das Fielitzsche Haus hat. Das Schusterehepaar ist in der Frühe nach Berlin abgereist, „um einen Regulator zu kaufen", Leontine hat gleichfalls das Haus verlassen und sich in einen benachbarten Busch geschlagen, wohin ihr „liebeskrank" der Gendarm Schulze und Meister Langheinrich gefolgt sind. Dessen Geselle Ede arbeitet nun vor der Schmiede, und bei ihm steht, Kraftübungen machend und gelegentlich auch mit helfend, Doktor Boxer, „kräftiger Mann von sechs-

Digitized by Google

unddreißig Jahren, Arzt, jüdischer Konfession", wie es im Personenverzeichnisse heißt. Mit dem Stücke oder doch mit dem Drama hat dieser Jude sehr wenig zu tun, und wir werden uns denn später die Frage vorzulegen haben, wie er in dieses und in die märkische Landschaft hineingeraten ist. Zunächst also gibt es Kraftübungen, dann taucht Schmarowski, der Schwiegersohn, auf und findet das Fielitzsche Haus geschlossen. Boxer sah die Fielitzleute am Morgen abreisen und erzählt, daß Fielitz wie das leibhaftige böse Gewissen aussah. Ede teilt Boxer mit, daß Fielitz ihm, dem Arzt, früher eine politische Haussuchung eingebrockt habe. Darauf fragt Frau Schulze, die Tante des Gendarmen, die die Pflegerin der kranken Frau Langheinrich ist, ob der Meister noch nicht wieder da sei. Dann wieder allerlei Kraftübungen, wobei man allerlei aus Boxers Leben erfährt; später erzählt Ede, daß der Meister und Gendarm Schulze hinter Leontine her sind. Langheinrich erscheint, „frisch und eilig", begrüßt sich mit Boxer, geht einmal ins Haus (während dessen erzählt die Schulzen Boxer von der kranken Frau) und dann an die Arbeit, bei der Boxer weiter hilft. Es wird von einem großen Feuer erzählt, auch gehen Boxers Erinnerungen fort; Rauchhaupt tritt einmal auf, seinen Gustav suchend. Darauf erhebt sich das Gespräch in höhere Regionen, man kommt auf Politik. Wieder geht Schmarowski, der Schwiegersohn, vorüber, und es gibt einen kleinen Zusammenstoß zwischen ihm und Boxer. Abermals sucht Rauchhaupt Gustaven, den, wie wir jetzt erfahren, die Fielitzen zu einer bestimmten Zeit in ihr Haus bestellt hatte. Gustav kommt jetzt auch, und er macht Feuersignale nach, läßt dabei eine Schachtel Streichhölzer fallen. Dann kommt die Schulzen gestürzt: das Feuer schlägt bei Fielitzens aus der Dachluke. Und nun gibt's richtigen Feuerlärm. „Wenn Mutter Wolffen ma wat in de Hand nimmt, denn wird et allet jründlich rasiert."

Digitized by Google

Der dritte Akt spielt im Amtszimmer Wehrhahns. Langheinrich meldet, daß alles heruntergebrannt ist, und wird als Feuerwehrhauptmann von Wehrhahn gescholten, auch wegen der Bierkneiperei beim Löschen. Ede macht, wie während des ganzen Akts, schnoddrige Bemerkungen dazu. Die Sache mit Gustav und seiner Zündholzschachtel kommt vor; dann gibt's einen Zusammenstoß zwischen Wehrhahn und Dr. Boxer, wodurch wir erfahren, daß Boxers Mutter einen Kramladen hat und Boxers Vater Landwehrmann war und 1870 das Eiserne Kreuz erhielt. Boxer verspottet darauf Wehrhahn geradezu. Zu einem ordentlichen Verhör kommt es kaum, Wehrhahn ist von vornherein überzeugt, daß das Feuer von außen durch Gustav angelegt sei. Darauf treten die Fielitzen und ihr Mann auf, sie zum Steinerweichen heulend, so daß ihr der gutherzige Wehrhahn einen Schnaps holen läßt. Fielitz erzählt, daß ihm sechs Hundertmarkscheine verbrannt seien, seine Frau möchte den Verdacht wachrufen, als ob politische Feinde des Schusters das Haus angesteckt hätten, lenkt dann aber doch wieder ein. Ede wird wegen seiner schnoddrigen Bemerkungen hinausgewiesen. Endlich kommt Gendarm Schulze und bringt Gustaven, den er bei der Kirche, dem Glockengeläute zuhörend, ertappt hat. Während nun Gustav vernommen werden soll, ist die Fielitz „quittengelb" geworden, Langheinrich macht Boxer darauf aufmerksam und zeigt ihm ein Stück Zündschnur, das er in Fielitzens Keller gefunden hat. Wehrhahn hält eine Rede, in der er mit fürchterlichen Phrasen gegen die Brandstifter loszieht und zuletzt auf Gustav einredet, der darauf in „ein lautes, täuschend nachgeahmtes Eselsgeschrei" ausbricht, was große Heiterkeit erweckt. Da kommt aber der alte Rauchhaupt, und die Angelegenheit nimmt ein ernsteres Gesicht an, denn der ehemalige Gendarm will die Schande nicht auf seinem Sohne sitzen lassen. Er rückt der Fielitzen energisch auf den Leib

Digitized by Google

(„Ehe ick mit eene, wie du biſt, anbinde, lieber jleich auf der Stelle häng ick mir uff"), und ſie gerät in Angſt, ſelbſt Wehrhahn wird zweifelhaft, läßt aber doch Guſtav abführen und das Ehepaar gehen. — Es findet, wie der vierte Akt zeigt, bei Langheinrich Unterkunft, und da deſſen Frau ſtirbt, wird die Sache mit Leontine und dem Schmied richtig. Inzwiſchen iſt, von Schmarowski gebaut, das neue Fielitzſche Haus emporgeſtiegen und der Tag des Richtfeſtes iſt gekommen; die Fielitzen aber treffen wir „merklich abgemagert und gealtert" wieder. Zwar die Unterſuchung hat keine Ergebniſſe gehabt, aber Rauchhaupt iſt wie von Sinnen gekommen, hat einen Selbſtmordverſuch gemacht und ſucht noch immer der Fielitz das Verbrechen nachzuweiſen, während im ganzen Orte niemand dem Ehepaar das neue Haus und der Leontine ihr Glück gönnt und die anonymen Briefe nur ſo hereinregnen. Dabei hat der Bau ſehr viel Geld verſchlungen und iſt der alte Fielitz halb und halb übergeſchnappt. So ſpricht denn die Alte auch ſehr reſigniert und gibt ihrer Tochter Weisheit- und Tugendlehren für die Zukunft. Gegen Schmarowski, der Geld holen kommt, übrigens gewaltige Roſinen im Sack hat, da er inzwiſchen öffentlich mit Wehrhahn und den Frommen gebrochen und mit Berliner Geldleuten angeknüpft hat, äußert ſie ſogar Angſt wegen Rauchhaupt. Dieſer kommt ſelbſt ins Haus, halb wirr, wie er noch iſt, und nun macht die Wolffen ihr Meiſterſtück, überredet ihn zur Verſöhnung und iſt ſogar im Begriff, ihn dazu zu bringen, daß er ſein Grundſtück an Schmarowski und eine Terraingeſellſchaft verkauft, da ſtirbt ſie plötzlich.

Es iſt wohl dieſer plötzliche Tod, der dem Stück den Titel Tragikomödie eingebracht hat. Außerdem bieten höchſtens noch Rauchhaupts Erkrankung und Selbſtmordverſuch ein ernſtes Moment, bleiben aber ja ſo im Hintergrunde, daß ſie den Charakter des Stückes nicht beſtimmen. Der

Digitized by Google

bloße Umschlag, daß der Vater den sonst wüst geschmähten Sohn auf einmal nicht nach Dalldorf haben will, fällt kaum aus dem Rahmen einer Komödie heraus, so sicher er auch psychologisch möglich ist. Eine Definition der Tragikomödie verdanken wir Friedrich Hebbel: „Nun verträgt sich die Komödie nicht mit Wunden und Blut, und die Tragödie kann das Barocke nicht in sich aufnehmen. Da stellt sich die Tragikomödie ein; denn eine solche ergibt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die sittlich berechtigte Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen. Ich fürchte sehr, manche Prozesse der Gegenwart können, so wichtig sie sind, nur noch in dieser Form dramatisch vorgeführt werden." Es ist ohne weiteres klar, daß Hauptmanns Tragikomödie an das, was Hebbel meint, nicht im entferntesten heranreicht; denn weder haben wir hier tragisches Geschick, selbst bei Rauchhaupt nicht, noch einen Sumpf von faulen Verhältnissen, der Opfer hinunterschlingt, im Gegenteil, man gedeiht hier im Sumpf, und der Vertreter der öffentlichen Ordnung, der ja freilich ein Dummkopf ist, wird offen verhöhnt. So sehen wir denn lieber von methodischen Begriffsbestimmungen ab und nennen den „Roten Hahn" einfach ein Lebensbild. Als Drama ist er sehr schwach, nur der erste Akt kann, wie gesagt, als gute Exposition durchgehen, der zweite stellt den Dr. Boxer so ungebührlich in den Vordergrund, daß unser Interesse nach ganz anderer Richtung gelenkt und doch nicht befriedigt wird, der dritte Akt ist, vor allem der Reden Edes wegen, stark possenhaft, erst im vierten kommt Hauptmann wieder einigermaßen auf seine Höhe und führt einen verhältnismäßig mächtigen Ausgang herbei. Im Mittelpunkt des Ganzen steht wie

Digitized by Google

im „Biberpelz" die Wolffen. Ich möchte sie im allgemeinen auch hier für gelungen erklären, trotzdem sie nicht mehr die Schlagfertigkeit und den Humor wie im ersten Stück hat, viel mehr redet und schimpft und zuletzt doch vielleicht zuviel Angst hat, was man aber mit ihrem Alter und ihrer Krankheit immerhin erklären kann. Die herzerfreuende Knappheit und Schlichtheit des „Biberpelz" ist ja in diesem Stück überhaupt einer breiten „Quasselei" über alle möglichen Dinge gewichen, was komisch wirken soll, ist oft recht wohlfeil, wie die Flennerei über das Grabkreuz, und man atmet ordentlich auf, wenn man einmal auf eine Derbheit wie die in der Gerichtsszene trifft, wo die Fielitzen, als Rauchhaupt sie fragt: „Kannst du mir ankieken?" entgegnet: „Ich kann dich ansehn. Warum denn ni? Ich kann dich drei Tage und Nächte ansehn, und da seh ich bloß, daß du 'n Esel bist." Immerhin, der Charakter der Wolffen ist derselbe geblieben wie im „Biberpelz", hat sich, darf man vielleicht auch sagen, mit ihrem Alter konsequent entwickelt: Sie ist die alte Herrennatur geblieben, ihrer Umgebung weit überlegen, dabei immer noch gutmütig und keineswegs eine bloße Heuchlerin, wie ich denn die letzte große Szene mit Rauchhaupt durchaus nicht als Komödie aufgefaßt sehen möchte, sie meint es ganz ernst, und ihre Lebensresignation zum Schluß ist echt: „Was sein mir: Sie, ich und mir alle zusamm'? Mir han uns mußt schinden und schuften durchs Leben, eener so gutt wie der andere dahier. Nu etwa! Also! Mir wer'n woll Bescheed wissen. Wer ni mitmacht, is faul, wer da mitmacht, is schlecht. — — Ma hullt doch bloß all's aus'm Dreck raus. Unsereens muß jeden Dreck doch anfassen! Da heeßt's immer gutt sein. Wie fängt man's ock an?" Das ist ja nicht gerade eine sehr empfehlenswerte Lebensphilosophie, aber eine eigengewachsene ist es, die Wolffen kann nicht weiter, kann nicht anders. Darum ist auch Schmarowski, ihr Schwieger-

Digitized by Google

sohn, ihr Liebling, in dem ahnt sie die verwandte Natur, und weiß, er wird es weiterbringen, denn der Weg ist ihm mehr geebnet. Im übrigen sind die übrigen Gestalten dieses märkischen Dorfidylls ja auch nicht viel besser als die Wolffen, es ist im allgemeinen eine bitterböse Gesellschaft. Der alte Schuster kommt freilich nicht recht heraus, man sieht nur, daß er alt und feig ist, und so schnappt er, nachdem das Verbrechen geschehen und nicht nachzuweisen ist, ganz richtig in den Größenwahn um. Eher ist Langheinrich, der Schmied, ganz erkennbar: er mutet einen zunächst sympathisch an, der Dichter hat ihm etwas Frisches und Zugreifendes gegeben. Dann aber, wenn man die Geschichte von der buckligen Frau hört, die er nur ihres Geldes wegen geheiratet, und sieht, wie er während ihrer Krankheit der Leontine nachläuft, und wenn man seine politischen und sonstigen Redensarten vernimmt, dann kriegt man ihn doch bald satt. Gewiß, die Kerle gibt es, und es gibt auch Leute, die sie für die gesunden Menschen der Zukunft erklären, weil sie sich über nichts Gewissensbisse machen, aber ich kann mich immer noch nicht zu der neumodischen Anschauung bekehren, daß Skrupellosigkeit und ein tüchtiges Mundwerk die Garantien unserer deutschen Zukunft seien. Manche Züge, wie, daß er geizig („genau") sei, wollen nicht recht zu dem Temperament Langheinrichs stimmen. Ede, der Schmiedegeselle, ist weiter nichts als ein tüchtiges Stück reiner Maulfertigkeit, wie sie in Berlin so vortrefflich gedeiht. Allerdings, einmal entdeckt man auch sein Herz, als er von dem Schneidergesellen, der sich vor Hunger aufhängt, redet, aber dieses Faktum muß wohl unter die politische Lupe genommen werden. Über Schmarowski braucht man weiter nichts zu sagen, er ist der übliche Strebertypus ohne eigentliche persönliche Physiognomie. Erst denkt man, wie kommt der Mann zu den Frommen, es dauert ja aber nicht lange und die Bekehrung zum

Digitized by Google

Freisinn tritt ein. Rauchhaupt ist der einzige wahrhaft sympathische Charakter des Dramas, aber auch er wird nicht ganz klar, da der Dichter zu wenig Raum für ihn hat und seine ganze Seelengeschichte sich hinter den Kulissen abspielen läßt. Immerhin sieht man deutlich, daß er außer Gutmütigkeit von seiner Beamtenzeit her inneren Halt hat und nur etwas verbauert ist. Der Leontine nachstreichende Gendarm Schulze bleibt ziemlich im Dunkeln, seine Tante ist die übliche Frau Base. Von Leontine genügt es, zu sagen, daß sie es nur ihrer Faulheit verdankt, daß sie nicht zur Dirne herabgesunken ist. Außer Schulzen und Langheinrich hat sie noch zwei weitere Verehrer, und man kann bei ihrer Gutmütigkeit ruhig annehmen, daß alle einigermaßen auf ihre Kosten gekommen sind. Ihre Schwester Adelheid tritt leider nicht wieder auf, man hört nur, daß sie auf dem besten Wege ist, eine große Madame zu werden. — Dieser ganzen edlen Gesellschaft steht nun allein Wehrhahn als Vertreter von Recht und Ordnung, Glauben und Sitte gegenüber. Er hat eine Kirche in dem Orte zuwege gebracht und dafür einen Orden bekommen, er hält Flottenversammlungen ab, er redet mächtig, er ist aber für das, was er vertritt, auch wirklich begeistert, er ist gutmütig, er hat, da er der Madame Wolffen das Bild ihres geliebten Ersten rettet, sogar Feingefühl, kurz, er ist mit Rauchhaupt die einzige anständige Person in dem Nest, und da wollen wir ihm seine Dummheit denn einfach verzeihen. Hauptmann hat sich's mit der An-den-Pranger-Stellung dieser Dummheit übrigens diesmal ein bißchen leicht gemacht: wer blödsinnig ist, pflegt man in so kleinen Orten ganz genau zu wissen. Auch läßt sich Wehrhahn von dem Großschnäuzen in diesem Stück ein bißchen viel gefallen, das ist die Art solcher schneidiger Herren doch im allgemeinen nicht.

Bleibt noch der Dr. Boxer, gewiß auch ein anständiger

Digitized by Google

Herr. Wenn ich noch ein leichtsinniger Jüngling wäre, so würde ich kühn behaupten, daß einzig und allein der Philosemitismus diese Gestalt geschaffen, ja, vielleicht sogar, daß sie eine captatio benevolentiae des Dichters an sein jüdisches Premierenpublikum sei. Aber ich bin am Ende nie ein leichtsinniger Jüngling gewesen und habe immer auf gute Begründungen gehalten. „Gut" ist dieser jüdische Arzt ja ohne Zweifel. Zunächst einmal hat er einen ehemaligen preußischen Landwehrmann, der das Eiserne Kreuz bekommen hat, zum Vater — ein Fall, der doch gewiß selten ist im deutschen Vaterlande —, dann ist er ein Kraftmensch — ein Fall, der wenigstens auch nicht allzuhäufig ist —, ferner hat er sich an sozialdemokratischen Umtrieben beteiligt — ein Fall, der nicht ganz selten ist —, ist darauf aber als Schiffsarzt zur See gegangen, hat mancherlei erlebt und steht jetzt im Stadium eines gewissen wohlwollenden Skeptizismus den Dingen gegenüber, der ihn sogar gegen das Kirchenbauen nichts einwenden und von einem höheren Prinzip, das vertreten sein müsse, reden läßt; was ihn freilich nicht hindert, Wehrhahn zu verulken. Am Ende hat er sich später noch weiter entwickelt und ist Antisemit geworden, was ja auch vorkommen soll. In dem Stück soll er ja wohl die Intelligenz vertreten und auch den Idealismus, denn er hat vor, wenn man ihn in der Heimat als Arzt nicht emporkommen läßt, mit den russischen Juden nach Brasilien zu gehen, was ihm nach seiner Aussage höchstens das Gelbe Fieber einbringen kann. Nun, eine wirkliche Physiognomie hat er trotz alledem nicht gewonnen, und wir können von ihm absehen und uns der Betrachtung der Tendenz des Hauptmannschen Dramas zuwenden, die nicht bloß in der Gestalt dieses Juden hervortritt. Man könnte mir abstreiten wollen, daß der „Rote Hahn" ein Tendenzstück sei, und für ihn die Bedeutung eines reinen Lebensbildes in Anspruch nehmen. Da haben

Digitized by Google

wir ja aber schon im Personenverzeichnis die Angabe, „Zeit: Kampf um die lex Heinze", und im Stücke selbst merken wir bald, daß Hauptmann entschieden auf der radikalen Seite steht. Selbstverständlich ist nicht zu bestreiten, daß die Vertretung nationaler Angelegenheiten oft in ungeschickter Weise erfolgt, aber ehemalige Zuchthäusler haben doch gewiß in der deutschen Flottenbewegung keine Rolle gespielt, und für den hungernden Schneider aus Berckenbrück, der sich an einer Fichte erhängt, sind denn doch unsere staatlichen Verhältnisse auch kaum verantwortlich zu machen. Das ganze Gespräch der Herren Dr. Boxer, Langheinrich und Ede im zweiten Akt atmet jene platte radikale Überhebung, die von jeher das Kennzeichen der Berliner Politik war und sich bei der Sozialdemokratie zum widerwärtigsten Hochmut entwickelt hat, der den Gegner ohne weiteres als Halunken oder Dummkopf hinstellt. Auch ist die Rede Wehrhahns im dritten Akt reine Verulkung doch immerhin ernster Dinge; denn wer kann den sittlichen Niedergang in Deutschland leugnen! Für diesen liefert ja auch Hauptmanns Stück selber den Beweis: daß Zustände, wie die in ihm geschilderten, auf die Dauer nicht haltbar sind, wird kein vernünftiger Mensch bestreiten. Hauptmanns Grundanschauung dürfte sein: Es ist doch so viel gesunde Lebenskraft in den Leuten, daß sie sich so oder so durcharbeiten werden, von der Religion und von den sie vertretenden Dummköpfen und Heuchlern her und ebensowenig von den Organen des Staats ist schwerlich Hilfe zu erwarten. Jedoch vergißt Hauptmann da, daß nicht alle Gläubigen Heuchler oder Dummköpfe sind, und daß Wehrhahn kaum als ernsthafter Vertreter der Staatsgewalt gelten darf, daß hier überhaupt ernsthafte Probleme vorliegen, an die der landläufige Radikalismus noch nicht einmal „tippt". Aber es ist hier Lustspielboden, wird man entgegnen, und Hauptmanns Lebensbild ist doch nicht falsch. Nein, es ist nur einseitig, es läßt

Digitized by Google

die positiven Lebensmächte (denn Dr. Boxer lassen wir trotz seines Idealismus nun einmal nicht gelten) unverkörpert. Und da stoßen wir zuletzt wieder auf die Unfähigkeit Hauptmanns, die Welt groß und weit zu schauen, unsere Zeit geistig zu durchdringen. Ehrlich ist er, sonst hätte er nicht den „Umschlag" Schmarowskis gebracht und die Langheinrich und Ede auf ihn hineinfallen lassen, sonst hätte er nicht den großen Mund in seinem Stück die ausschlaggebende Rolle spielen lassen. Daß er das in unserer Zeit wirklich oft tut, ist nicht zu bestreiten, und so wird der „Rote Hahn" dereinst zu ihrer Charakteristik einen hübschen Beitrag bilden, wie er zweifellos auch die Umwohner von Berlin (ich mag sie nicht ohne weiteres Märker nennen) gut charakterisiert. Aber man soll dabei stets hervorheben, daß Hauptmanns Bild doch sehr einseitig ist, daß es unter dem Gesichtswinkel des beschränkten Radikalismus entstanden, den sich Hauptmann unter Berliner Einflüssen vielleicht sogar noch angequält hatte — man vergleiche seine in Schlesien spielenden Werke, wo die konservativen Welt- und Lebensmächte viel mehr bedeuten. Und es nützte ihm nicht einmal etwas, daß er im „Roten Hahn" dem radikalen Tagesgeiste diente: sein Stück fand trotz Dr. Boxer in Berlin eine flaue Aufnahme — weil es dem jüdischen Premierenpublikum zu undramatisch, zu langweilig war, weil dieses die wertvollen Einblicke in die Volksseele, die es trotz alledem gewährt, nicht schätzen konnte.

Digitized by Google

Rückblick auf die vierte Dramenreihe

Als „Hauptmanns trübste Zeit" könnte man die Jahre um die Jahrhundertwende herum bezeichnen, als die literarisch trübste Zeit — was in seinem Leben geschah, weiß ich nicht. Aber das literarische Publikum, sein Publikum, war in jenen Tagen am meisten durch ihn enttäuscht, und diese Enttäuschung hat sich auch dokumentiert: in Hans Landsbergs Broschüre „Los von Hauptmann", die im Jahre 1900, und in Paul Goldmanns Buch „Die neue Richtung", das zu Ende 1902 erschien. Ich kann und will hier auf diese Bücher nicht näher eingehen, ich will nur einige Stellen aus ihnen zitieren, die die damalige Stimmung kennzeichnen. Landsberg, dessen Bemerkungen über Hauptmanns Dramen meist auf meine Analysen zurückgehen, schreibt u. a.: „Diese Entwicklung vom Naturalismus zum Idealismus ist typisch für alle revolutionären Epochen in der Literatur. Nur vermag der einzelne nicht immer Schritt zu halten mit der Zeitentwicklung. Oft genug ist die geistige Strömung eine andere geworden, aber der Dichter ist stehen geblieben. Dann sieht sich die Jugend gezwungen, ihren Führer, dem sie zu Anfang der Bewegung begeistert zugejubelt hat, zu entthronen. So ist es uns mit Gerhart Hauptmann gegangen, und es ist unsere Pflicht, dies bittere Geständnis auszusprechen. Wir haben ihn für einen Großen

Digitized by Google

gehalten, wir haben mit Erfolg unsere ganze Kraft eingesetzt, um ihm zum Siege zu verhelfen. Nun er ein berühmter Mann geworden ist, fühlen wir uns jenseits seiner Siege. Seine Kunst ist erdenschwer geblieben. Wo sie einen Geistesflug versucht hat, ist ihre geistige Ohnmacht offen zutage getreten. Dieser Kunst fehlt die Weihe der Offenbarung. Hauptmanns Werke wurzeln in dieser Welt, aber nur in dieser. Sie haben nichts, was über sie hinauf und hinaus deutet, keine Fenster, keinen Himmel, der sich über ihnen wölbt. Über die eigene enge Sphäre hinweg bedeuten sie nichts." Landsberg proklamiert dann die neuromantische Kunst — einige Jahre später hat er mit dem von mir entlehnten Ausdrucke den Neurealismus proklamiert. Zum Schluß lenkt er ein bißchen ein: Sein Ruf „Los von Hauptmann" solle keineswegs die Künstlerschaft „unseres bedeutendsten Dramatikers" in Frage stellen! — Bedeutender als Landsbergs unreife Broschüre war Goldmanns Buch oder vielmehr die Vorrede zu ihm, in der es u. a. hieß: „Der neudeutsche Naturalismus hat ein schönes Werk hervorgebracht: Gerhart Hauptmanns „Weber". Dieses Drama hat Gerhart Hauptmann noch als Dichter geschrieben, nicht als Literat. Er hat innerliche Erlebnisse in ihm zum Ausdruck gebracht: Heimatsempfindungen und ein jugendlich warmes Mitgefühl mit den Armen und Elenden. Denn das und das allein macht ja den Dichter: innerlich Erlebtes, das nach Gestaltung drängt. Ein solches Drängen ist in den späteren Dramen von Hauptmann (Stellen aus dem „Hannele" vielleicht ausgenommen) kaum jemals wieder zu spüren. Möglicherweise vermag auch die Kraft der Gestaltung dem Wunsche nach Gestaltung nicht mehr zu folgen. Jedenfalls ist der Drang, aus dem heraus namentlich die letzten Stücke Hauptmanns geschrieben sind, der Drang des Schriftstellers, der jedes Jahr seine Premiere im „Deutschen Theater" haben will. Das hat mit innerlichen

Digitized by Google

Erlebnissen wenig zu tun. Darum bewegt sich Gerhart Hauptmanns Schaffen in absteigender Linie, und man muß annehmen, daß er in den „Webern" so ziemlich alles gesagt hat, was er zu sagen hatte." Weiterhin heißt es noch: „Insbesondere Gerhart Hauptmann hat es sich angelegen sein lassen, die Verse eines seiner Vorgänger wieder einmal zur Wahrheit zu machen: „Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen probiert ein jeder, was er mag." Es existiert nichts, das dieser „Führer" der neuen Richtung nicht probiert hätte: das revolutionäre naturalistische Drama, das naturalistische Drama ohne Revolution, das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel aus der Gegenwart, das phantastische Lustspiel, das Märchenstück mit Symbolen, das Märchenstück ohne Symbole, das historische Trauerspiel. Die Aufzählung macht keinen Anspruch auf Vollzähligkeit. Nun aber gibt es zwei Gründe, um alles zu probieren: entweder weil man alles kann oder weil man, nachdem man das eine nicht gekonnt hat, versuchen will, ob man vielleicht das andere können wird. Diejenigen, die es fertig bringen, die „Versunkene Glocke" ebenso wie „Michael Kramer" als Eingebungen des dichterischen Genies anzustaunen, werden sich an die erste Version halten, den andern wird die zweite Version wahrscheinlicher dünken; es wird ihnen namentlich auffallen, daß Gerhart Hauptmann mehrfach gerade das Genre gewählt hat, das dem Modegeschmack entspricht; und sie werden in diesem rastlosen Produzieren, in diesem fortwährenden Wechsel der Stoffgebiete nur eine nervöse Hast bemerken, die dem Erfolge nachjagt, der zu schwinden droht." Avenarius bemerkte hierzu: „Erinnern sich unsere Leser noch, wie Bartels beschimpft und bespien wurde, als er dem Schlentherschen Machwerk ein Buch über Hauptmann entgegenstellte [fiel mir, notabene, gar nicht ein, ich war lange vor Schlenther da], das nicht etwa die unserer Meinung nach auch tatsächlich ungerechte Verdammung, die

Digitized by Google

jetzt Goldmann verkündet, nein, das nur überhaupt eine Kritik aussprach, und zum ersten Male sagte, was heute jeder Gebildete über Hauptmann denkt?" Es macht mir im besonderen noch Freude, zu bemerken, daß diese beiden Gegner Hauptmanns Juden waren und daß der jüdische Destruktivismus, der nichts sich entwickeln und reifen lassen kann, sich auch bei Hauptmann betätigte.

So viel ist ja allerdings richtig: Etwas unruhig war das Schaffen Hauptmanns geworden, und der fortwährende regelmäßige Wechsel zwischen dem Märchen- und dem naturalistischen Drama seit dem „Hannele" schon ist nicht zu leugnen („Hannele", „Florian Geyer" — „Versunkene Glocke", „Fuhrmann Henschel" — „Schluck und Jau", „Michael Kramer" — „Roter Hahn", „Armer Heinrich" — „Rose Bernd", „Pippa tanzt"), er dauert bis auf diesen Tag (denn „Elga" und sonstige Versuche kann man nicht rechnen). Aber es ist natürlich ein Unsinn, daß Hauptmanns späterem Schaffen das innere Erleben fehle. Bei zwei der Dramen dieser Reihe ist es meines Erachtens sogar sehr stark: bei „Fuhrmann Henschel" und bei „Michael Kramer", trotzdem daß das letztere Stück nicht herausgekommen ist — oder ist es spezifisch-deutsches Empfinden, daß wir über das Los solcher hilflosen Triebmenschen wie der Fuhrmann und solcher unglücklicher Krüppel wie der junge Kramer nicht hinwegkommen können? Doch wohl kaum. „Schluck und Jau" als Ganzes und „Der rote Hahn" sind dann freilich zuletzt Experimente, aber in dem ersteren Stück ist Hauptmann der Dichter wenigstens bei der Gestaltung des Schluck innerlich sehr stark beteiligt, und in dem letzteren kommen beim Ausgang der Wolffen echte Töne empor. Das Charakteristikum der Dramen dieser Reihe ist wohl, daß sie sich so nahe an ältere Produktionen Hauptmanns selber anschließen, aber unnatürlich ist das doch auch nicht gerade: Wenn man wie Hauptmann in der heimischen Welt bleibt,

Digitized by Google

so regt sich das Bedürfnis, die alten Bilder durch neue zu ergänzen oder auszugleichen, ganz von selbst. Nur das Genie ist Eroberer durch und durch, das Talent baut seinen Acker. Mit dem „Fuhrmann Henschel" stellt sich übrigens Hauptmann auch, wie schon angedeutet, zu den Begründern der eigentlichen Heimatkunst, die in jenen letzten neunziger Jahren aufkam; mit dem Begriff des reinen Naturalismus reicht man trotz der noch naturalistischen Form des Stückes nicht mehr ganz, beim Fuhrmann selber vor allem nicht. Von ihm geht's dann in der nächsten Periode zur „Rose Bernd". Vorher freilich tritt, das will ich nicht bestreiten, ein Sinken ein: Es ist eine bestimmte Müdigkeit in „Schluck und Jau", in „Michael Kramer", in dem „Roten Hahn" — sie hat sogar in dem noch zu behandelnden Fragment „Das Hirtenlied", das dieser Zeit angehört, unmittelbaren Ausdruck gewonnen. Aber Hauptmann hat sie wieder überwunden.

Digitized by Google

Der arme Heinrich

Hauptmanns „Armer Heinrich", am 29. November 1902 am Wiener Burgtheater zuerst aufgeführt, war die Rehabilitierung des Dichters nach den Berliner Mißerfolgen und dem „Los vom Hauptmann"-Geschrei in ihrem Gefolge, die Rehabilitierung vor dem großen Publikum; denn für den, der Hauptmann einmal wahrhaft erkannt hatte, bedurfte es einer solchen nicht. Man hatte natürlich mit Absicht Wien für die Erstaufführung gewählt, aber auch in Berlin errang das Drama dann einen schönen Achtungserfolg, dies Wort im allerbesten Sinne gebraucht: Man bekam wieder Respekt vor dem Dichter. Mit Recht, der „Arme Heinrich" ist Hauptmanns beste Versdichtung.

Den Stoff seines Dramas, das er als „deutsche Sage" betitelte, ergab natürlich die gleichnamige mittelalterliche Dichtung Hartmanns von Aue, und er hatte sich lange genug mit ihm getragen, da jahrelang Notizen über das Werk durch die Zeitungen gingen. Was verdankt er nun Hartmann von Aue dichterisch? Zunächst die Grundidee: Ein vom Aussatz befallener Ritter, Heinrich von Aue, reist mit der Tochter eines seiner Bauern nach Salerno zu einem Arzte, der ihm gesagt hat, daß ihn ein Bad in dem Blute einer sich freiwillig für ihn hinopfernden reinen Jungfrau heilen könne; als das Messer auf die Jungfrau gezückt wird,

Digitized by Google

springt Heinrich dazwischen, weist das Opfer zurück, und Gott heilt ihn; heimgekehrt, heiratet der Ritter die Jungfrau. Von dieser Grundidee ist Hauptmann in keinem Punkt abgewichen. Aber er verdankt dem mittelalterlichen Gedicht, das wohl auf eine volkstümliche Sage oder Legende zurückgeht, auch im einzelnen manches: So hat er Heinrichs Rang und Stellung nach dem alten Dichter geschildert, auch zum Teil seine Natur, so ist das Wohnen des kranken Ritters bei dem Bauern auf dem einsamen Meierhof schon bei Hartmann von Aue zu finden und auch der Charakter dieses Bauern und seiner Frau dort festgelegt. Weiter stammt der Zug, daß Heinrich die Maid, die Hauptmann Ottegebe nennt, von Jugend auf kennt und sie scherzhaft sein (klein) Gemahl nennt, von dem mittelalterlichen Dichter. Der Charakter der Maid selbst ist freilich völlig verändert und war für Hauptmann so auch nicht brauchbar, da die spezifisch-mittelalterliche Verachtung der Welt in ihm ein ausschlaggebendes Motiv wird. Man muß bei Hartmann lesen, wie die Maid ihre Eltern überredet, sie mit dem Ritter in den Tod ziehen lassen, um die gewaltige Kluft, die uns von der Höhe des Mittelalters trennt, zu überschauen. Immerhin hat der moderne Dichter etwas von dem christlichen Pessimismus, der in der Rede der Jungfrau ist, für die Stimmung seines Werkes gebrauchen können, man vergleiche etwa die Stelle:

„Ich mag nicht um die Welt mich sorgen:
Ihre meiste Lieb' ist Herzeleid,
Das sagt fürwahr euch eure Maid,
Ihr süßer Lohn ist bittere Not,
Ihr langes Leben jäher Tod.
Wir haben nichts Gewisses je
Als heute Wohl und morgen Weh,
Und immer kommt zuletzt der Tod.
Das ist die jämmerlichste Not!
Es schirmt uns nicht Geburt noch Gut,

Digitized by Google

Schöne Stärk' und weiser Mut,
Es frommt nicht Tugend oder Ehr'
Im Angesicht des Todes mehr
Denn niedrer Stand und üble Tugend.
Unser Leben, unsre Jugend
Ist ein Nebel und ein Staub;
Unsre Stäte bebt wie Laub.
Der ist gar ein dummer Gauch,
Es sei ein Weib, es sei ein Mann,
Der dies nicht wohl bedenken kann
Und an die Welt gefesselt ist.
Es ist uns über faulen Mist
Nur ein Teppich hier gebreitet,
Wen der schöne Schein verleitet,
Für die Höll' ist der geboren
Und hat andres nicht verloren,
Als wie beides, Seel' und Leib."

(Übersetzung von Hans von Wolzogen.)

Auch für die Opferungsszene, von der bei Hauptmann freilich nur berichtet wird, hat dieser einiges von Hartmann von Aue benutzt, und endlich ist die Schlußszene in beiden Dichtungen ähnlich. Der Operntext „Der arme Heinrich", den Hans Pfitzner wenige Jahre vor dem Erscheinen des Hauptmannschen Dramas komponierte, ist mir nie zu Gesicht gekommen, wohl aber kenne ich Ricarda Huchs Novelle „Der arme Heinrich", die in der Sammlung „Fra Celeste und andere Erzählungen" (Leipzig 1899) steht, und ich bin der Ansicht, daß Hauptmann sie gelesen hat, da eine ganze Reihe von Zügen seinem und diesem Werke gemeinschaftlich sind. Da ist die Herbststimmung, mit der Hauptmanns Werk beginnt, da ist die Steinbank vor der Tür der Meiersleute, da ist die Waldkapelle des Bruders Benedikt, der bei Ricarda Huch Bruder Baldrian heißt. Die Maid nennt die Erzählerin freilich Liebheidli, und ihre Natur und ihr Schicksal sind weit anders wie bei Hauptmann, immerhin sind wieder einige Reisestimmungen verwandt. Auch der

Digitized by Google

Kreuzzug, an dem Hauptmann seinen Heinrich teilnehmen läßt, kommt bei Ricarda Huch vor, nur in anderem Zusammenhang. Man täuscht sich ja manchmal, wenn man einzelne Züge bei einem Dichter von einem andern ableitet; so viele, wie hier gemeinschaftlich sind, beweisen aber wohl eine bestimmte Abhängigkeit, die im übrigen nicht etwa Hauptmanns Selbständigkeit aufhebt. Ricarda Huchs Erzählung ist von Gottfried Kellers „Sieben Legenden" abhängig und verdirbt den Stoff, den sie ganz verweltlicht und in phantastischer Weise fortsetzt.

Ungefähr ersieht man schon aus diesen Vergleichungen, wie Hauptmann seinen Stoff behandelt hat. Er reichte für fünf Akte im Grunde nicht aus, und so findet man in den beiden ersten Akten, aber auch im Schlußakte viel breites Gerede, das auch ganz und gar undramatisch, überhaupt unsachlich wirkt — man hat den Eindruck bloßen Füllsels. Ein eigentliches Drama schloß ja der Stoff an und für sich aus, ein wirkliches Gegenspiel war gar nicht zu gewinnen, und Hauptmann hat auch noch die Szenen, die dramatisch hätten wirken können, das zweimalige Herantreten Ottegebes mit dem Opferungsgedanken an Heinrich und die Opferungsszene, hinter die Szene verlegt. Was bleibt, sind fünf Stimmungsbilder, die uns in die Seele Heinrichs mehr oder minder tief hineinschauen lassen und seine seelische Entwicklung während der Krankheit und durch die Krankheit aufzeigen. Diese Stimmungsbilder sind an und für sich, trotz der erwähnten teilweisen etwas breiten Rederei und mancherlei Gesuchtheiten, schön und in sich geschlossen, und rechtfertigen die Bezeichnung des Dramas als der besten Versdichtung Hauptmanns. Der erste Akt, an dem Steintisch unter der Ulme vor des Meiers Gottfried Wohnung, ist ganz Herbststimmung, die in dem schönen Monologe Heinrichs

„Noch ganz in Blättern steht die Ulme"

gipfelt. Ottacker, Heinrichs Knecht, verläßt ihn, weil er

Digitized by Google

die Krankheit gemerkt, aber noch ist sein Herr ruhig, er hofft bei den einfachen Meiersleuten, denen er immer Gutes getan, den Frieden zu finden. „Friedloses Herz muß rastlos Frieden suchen" — man denkt ein bißchen an Viktor Scheffels Bergpsalmen. Ottegebes — „ein bleichsüchtiges Kind an der Grenze der Jungfräulichkeit — geheime Leidenschaft für ihren Herrn wird schon hier offenbar. Gottfried, der Vater, ist Hauptmann nicht recht gelungen, gerade von ihm gilt, daß der Dialog oft breit und auch dünn ist. — Der zweite Akt führt den Mönch Benedikt und später Hartmann von der Aue, den Sänger, ein, der der Dienstmann und beste Freund Herrn Heinrichs ist. Der Mönch berät die Mutter, die sich um ihr Kind sorgt, das seltsam unruhig ist und ins Kloster gehen will. Hartmann von der Aue kommt, um den letzten Willen Heinrichs in Empfang zu nehmen. Als er den empfangen hat, bricht Heinrichs Verzweiflung in lauten Worten aus — die Krankheit ist inzwischen fortgeschritten, und zugleich hat sich, wie wir später sehen, das Mißtrauen selbst gegen Gottfried in seine Seele eingeschlichen. Ottegebe erkennt ihren Beruf, sich für Heinrich zu opfern: „In Ottegebes Gesicht", schildert Hauptmann selbst die Situation, „ist von innen her nach und nach eine seltsame, freudige, fast selige Verzückung aufgestiegen. Als Heinrich zusammenbricht, entringt sich ihrer Seele ein Aufjauchzen seliger Befreiung, sie stürzt zu Heinrichs Füßen und überdeckt seine Hände mit rasenden Küssen." — Der dritte und vierte Akt sind die stimmungsmächtigsten, nun ist der Dichter da, wo er mit voller Kraft einsetzen kann. Im ersteren erblicken wir Heinrich eine Grube, sein Grab, grabend — er haust nun, von den Menschen getrennt, in einer Gebirgshöhle. Seinen ungetreuen, aber nun bereuenden Diener Ottacker, der berichtet, daß ihn die Welt für tot erkläre und sein Vetter Konrad sich seines Erbens bemächtige, jagt er fort, mit dem Mönch Benedikt läßt er sich in ein langes

Digitized by Google

Gespräch ein, aus dem man ersieht, daß er die Welt und selbst Gott überwunden hat. Gottfried tritt auf und bittet im Verein mit Benedikt, ihm sein Kind zu retten, das keine Speise mehr nimmt und mit „glasigem Blick den Himmel anstarrt" — wir erfahren dann, daß die Jungfrau, die von Ottacker von dem Arzt in Salerno erfahren hat, zweimal bei Heinrich gewesen ist und sich erboten hat, ihn zu retten: das letzte Mal ist er ihr entflohen. Die Mutter Brigitte bringt das Kind dann zu Benedikt in die Waldkapelle — das erfahren wir im vierten Akt —, und hier harrt es, sich geißelnd, in ekstatischer Stimmung, Heinrichs, der nach Benedikts frommer Lüge versprochen hat, zu kommen. Die Zustände Ottegebes werden durch Erzählung ihrer Träume klar gemacht. Heinrich kommt wirklich, jetzt völlig gebrochen, da man ihn auch als Ketzer verfolgt, sich mit dem letzten Rest seiner Kraft ans Leben klammernd, und so nimmt er Ottegebes Opfer an. Sie erscheint jetzt „in der seltsamen Beleuchtung der Kapelle fast unkörperlich und wie von einer Glorie umstrahlt. Sie tritt zu dem Hingesunkenen (Heinrich), stützt sich auf ein Knie, hebt sein Haupt mit beiden Händen empor und küßt ihn auf die Stirn. Er starrt sie an, gehorsam wie ein Kind, als sei sie eine Himmelserscheinung, und auch der Pater ist außer Fassung in die Knie gesunken." — Im fünften Akt ist auf Schloß Aue, das Hartmann gegen den (inzwischen im Duell gefallenen) Vetter Konrad gehalten hat, die Botschaft von Heinrichs Heilung und Rückkehr eingetroffen. Man weiß noch nicht, daß Ottegebe am Leben geblieben ist, Hartmann und Benedikt, der Mönch, erklären das Opfer aus irdischer Minne, die Hartmann doch wieder himmlisch nennt. Heinrich erscheint und berichtet — die Gnade hat ihn gerettet, aber seine Worte sind doch etwas auf die heutige rationalistische Welt gemünzt:

Digitized by Google

„Mir im Blut
Begann ein seliges Drängen und ein Gären
Erstandener Kräfte: die erregten sich
Zu einem starken Willen, einer Macht,
In mich! fast fühlbar gen mein Siechtum streitend."

dann freilich heißt es mystisch:

„Tönern oder auch
Aus Stein . . . oder aus Erz bist du, so lange nicht
Der reine, grade, ungebrochne Strom
Der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
In die geheimnisvolle Kapsel, die
Das echte Schöpfungswunder uns verschließt:
Dann erst durchdringt dich Leben."

Das sind freilich nur Worte. — Ottegebe kommt, nur schaudernd erträgt sie Heinrichs Nähe, sie schämt sich, weil er sie nackt gesehen hat, weil sie auch die irdische Liebe als Motiv ihres Opfers erkannt hat. Als sie dann Heinrich vor seinen versammelten Vasallen zu seinem Weibe nimmt, weicht die Starre. Bei Heinrich klingen einige Nietzscheesche Töne auf:

„Es ist
Ein stolzes Ding, die Lust verstehn und Herr
Der Freude sein! Des Abgrunds Tiefen ruhn
Unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten,
Und ist ein Taucher dort hinabgetaucht
Und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
So ist sein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Goldes wert."

Dann der Schluß:

„Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!"

Meine Kritik soll nicht zu sehr ins einzelne gehen. Die seelische Entwicklung Heinrichs ist jedenfalls gelungen, es wird dargestellt, wie dieser stolze Mann, der Freund eines Kaisers und zum Gemahl einer Kaisertochter bestimmt, durch das tiefste Elend hindurchschreitend, eine tief

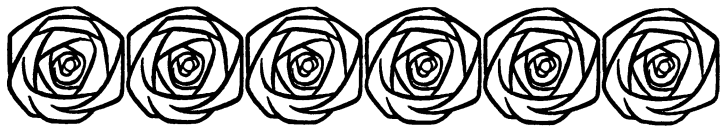
Digitized by Google

innere Wandlung durchmacht, das Leben im tiefsten Grunde verstehen lernt, Gott wahrhaft erkennt — und dieser Prozeß ist nicht von heute und gestern, ist ein „ewiger" Prozeß, und hat also auch für unsere Zeit seine Bedeutung. Ein tiefer Denker ist Hauptmann natürlich mit diesem Werke nicht plötzlich geworden, nach wie vor erkennen wir seine Schwächen, merken recht wohl, daß in gewissen seltsam abrupten Monologen die Manier des guten Michael Kramer wieder auftaucht und daß die Widersprüche beispielsweise in der Auffassung der Stellung Gottes zum Weltlauf nicht fehlen. Aber das Nötige hat er gegeben, das Notwendige hat er geleistet, sein Heinrich ist kein Phraseur mehr wie der Glockengießer Heinrich, ist ein Mensch, der duldend gedacht hat. Inwieweit Hauptmanns eigenes Erleben hier mitspielt, wird eine künftige Biographie festzustellen haben. Der kranke Ritter Heinrich von Aue trägt das ganze Stück — und selbst Ottegebe verdirbt es nicht. Sie ist eine Neuauflage des Hannele, hysterisch wie diese, selbst an einen „illegitimen" Ursprung, wie ihn diese hat, läßt eine Bemerkung der Mutter denken. Das wäre ja nun noch nicht allzu schlimm, obschon ein großer Dichter am Ende die wahrhaft reine Magd, die gesunde Natur in der Art von Kleists Käthchen hier hätte gebrauchen und schaffen können, aber leider ist Hauptmann auch die Durchführung seines Charakters nicht gelungen. Ottegebe erinnert auch, ich drücke mich freilich etwas stark aus, vielfach an den modernen Backfisch in symbolistischen Gewändern — womöglich noch Cleo-Frisur —, und ihre ekstatischen Zustände, die sie sich bald Christus gleichstellen lassen („bereit zu leiden und zu sterben"), bald wieder sinnlich-häßliche Dinge in ihr aufrühren, kommen einem nicht natürlich vor. Ja gewiß, das geistig-sinnliche Element, das Ineinanderüberlaufen des Religiösen und Sinnlichen war im Mittelalter häufig genug, aber es hatte doch nicht das Schwüle wie bei Hauptmann, es war

Digitized by Google

auch ohne Theater. Soll ich ganz persönlich reden, mir macht Ottegebe das Werk beinahe unleidlich, obschon sie es, wie gesagt, nicht verdirbt — man halte Ricarda Huchs Liebheidli dagegen! So wär's am Ende gegangen, aber Hauptmann hat leider keine echte Naivetät, kann sie seinen Frauengestalten nicht geben — der Vergleich mit Schiller stimmt hier einmal wieder. Jedoch, halten wir uns an das Gute, an die großen Stimmungen, an die Entwicklung Heinrichs, an den zwar hier und da gesuchten und überladenen, aber im ganzen doch mehr als je nach schlichter Kraft und Wahrheit strebenden Stil — es ist hier kein dauerndes Werk für die deutsche Bühne entstanden, aber ein dramatisches Gedicht, das man noch lange lesen wird.

Digitized by Google



Rose Bernd

„Rose Bernd", Schauspiel in fünf Akten, am 30. Oktober 1903 auf dem Deutschen Theater zuerst aufgeführt, ist für mich der ernsthafteste Versuch Hauptmanns, zur wirklichen Tragödie empor zu gelangen, ein Versuch, der, obschon der äußere Anlaß in einer Gerichtsverhandlung liegt, der Hauptmann als Geschworener beiwohnte, wahrscheinlich unter dem Einfluß von Hebbels „Maria Magdalene" unternommen wurde, zwar zuletzt doch scheiterte, aber immerhin eines der allerwertvollsten Werke deutscher Heimatkunst und vielleicht das beste Werk Hauptmanns ergab.

Der Inhalt ist folgender: Der Erbscholtiseibesitzer Christoph Flamm, der Gatte einer gelähmten Frau, hat sich mit Rose Bernd, die einst die Gespielin seines verstorbenen Söhnchens war und jetzt als Magd auf seinem Gute dient, eingelassen. Wir sehen die beiden zu Beginn des Stückes aus einem Gebüsch an der Landstraße auftauchen und hören ein Gespräch, das das Verhältnis auf beiden Seiten erklärt: Es ist überschüssige Kraft, die sich Luft macht. Zugleich vernehmen wir auch, daß Rose von dem Buchbinder August Keil umworben wird, und daß ihr Vater die Werbung begünstigt. Flamm gönnt sie dem kränklichen und „muckerisch" gesinnten Menschen nicht, aber Rose ist entschlossen, da ihr Verhältnis zu Flamm einmal

Digitized by Google

ein Ende haben muß. Nachdem Flamm fortgegangen, tritt der Lokomobilenmaschinist Arthur Streckmann auf, der das intime Beieinandersein der beiden bemerkt hat, und, ein berufsmäßiger Don Juan wie er ist (obwohl verheiratet), Rose, die ihn zuerst abtrumpfen will, durch seine Drohungen in die größte Angst versetzt. Man merkt, daß der Kerl zu allem entschlossen ist, daß er das Mädchen absolut haben will, während dieses, im Kern eine durchaus sittliche Natur, davor wie vor dem Tode zurückschreckt. Vater, Schwester und Bewerber Rosens kommen dann (aus der Kirche) hinzu, Streckmann veranlaßt die beiden andern Männer, trotz ihrer Abneigung gegen den Branntwein, auf eine fröhliche Hochzeit zu trinken, und setzt Rose durch nur ihr verständliche Anspielungen noch mehr in Schrecken. — Im zweiten Akt befinden wir uns in der Wohnung Flamms. Frau Flamm sitzt in ihrem Rollstuhle, Vater Bernd und August erscheinen, um bei dem Standesbeamten Flamm das Aufgebot zu bestellen. Es gibt zwischen der Frau und den beiden ein die äußeren Verhältnisse mannigfach aufklärendes Gespräch, dann kommt Flamm und beginnt die Formalitäten, wobei man seine Unlust merkt, Rose wird herbeigeholt, und da ihr Streckmann, der gerade auf dem Hofe beschäftigt ist, etwas Unziemliches zugerufen hat, gibt es eine Auseinandersetzung zwischen ihr, ihrem Vater und ihrem Bräutigam, die durch Roses aus dem schlechten Gewissen hervorwachsenden Trotz ein böses Ende nimmt: Vater und Bräutigam verlassen das Zimmer, auch Flamm kann Rose nicht beruhigen, erst Frau Flamm gelingt es, und Rose macht ihr das Geständnis, daß sie in anderen Umständen ist, sagt aber nicht, woher das Kind stammt. — Der dritte Akt zeigt Bernd und August Keil auf dem Felde arbeitend, wir hören, daß Rose endlich mit zum Standesbeamten gegangen ist. Andere Feldarbeiter kommen hinzu, dann auch Rose, die ihrem Vater und ihrem Verlobten das Essen

Digitized by Google

bringt. Darauf erscheint auch Streckmann, durch Schnaps leicht angeheitert; er läßt seine Flasche kreisen, will aber dann schon fortgehen, als ihn ein altes Weib an die Beschimpfung, die er Rose vor einiger Zeit angetan, erinnert. Nun führt er wieder allerlei verdächtige Redensarten und erweckt dadurch das Mißtrauen des alten Bernd. Nachdem die Leute wieder an die Arbeit gegangen, „stellt" Flamm Rose: Er kann immer noch nicht los von ihr. Nach ihm tritt Streckmann wieder auf, und jetzt erfahren wir, daß er Rose, die ihn fußfällig gebeten hat, sie für Keil freizugeben, vergewaltigt hat. Bernd und August kommen hinzu, und es gibt eine wüste Szene, bei der Streckmann August ein Auge ausschlägt. — Der vierte Akt führt uns zunächst Flamm und Streckmann vor, Flamm sucht Streckmann zu bewegen, beim alten Bernd, der Streckmann wegen Beleidigung seiner Tochter verklagt hat, Abbitte zu leisten. Ein Gespräch zwischen Frau Flamm und ihrem Manne zeigt, daß sie etwas von dessen schlechtem Gewissen gemerkt hat, wenn sie auch noch nicht an Rose Bernd denkt, vielmehr glaubt, daß Streckmann deren Verführer sei. August Keil hat eine lange Unterredung mit Frau Flamm, aus der diese erfährt, daß auch Flamm bei der gerichtlichen Verhandlung, die stattgefunden hat, vernommen worden ist. Nun weiß sie alles, und es gibt eine ernste Szene zwischen Mann und Frau. Rose kommt, von Frau Flamm hergebeten, sie lügt, denn das Verhältnis mit Flamm will sie und die Vergewaltigung durch Streckmann kann sie nicht zugeben, und so glaubt die Frau, daß sie sich willig mit mehreren abgegeben. Und auch Flamm selbst kommt zu dieser Ansicht und verdammt Rose. Nur bei Frau Flamm überwiegt das Erbarmen. — Der letzte Akt bringt den schrecklichen Ausgang: Rose hat, von einer Gerichtsverhandlung kommend, auf dem Felde geboren und ihr Kind erdrosselt. Der alte Bernd zeigt sich ganz unversöhnlich, während August beweist, daß er ein Christ ist:

Digitized by Google

Als der Gendarm das sich selbst anklagende Mädchen mitnimmt, spricht er: „Das Mädel . . . was muß die gelitten han!"

Es ist ganz unzweifelhaft, daß sich Gerhart Hauptmanns Schauspiel den manchen ergreifenden Dramen vom gefallenen Mädchen, die die deutsche Literatur aufweist, würdig anschließt: Lenz' „Soldaten", Heinrich Leopold Wagners „Kindesmörderin", Hebbels „Maria Magdalene" sind seine Vorläufer, und es wird immer mit ihnen zusammen genannt werden. Ich habe bereits von dem Einfluß der Hebbelschen Tragödie auf Hauptmanns Schauspiel geredet — er scheint mir direkt nachweisbar. So erinnert die Szene zwischen Flamm und Rose im dritten Akt an das Gespräch zwischen Klara und dem Sekretär in der „Maria Magdalene", vor allem die Erinnerungen der beiden und Roses Entschluß, in der Ehe mit August recht treu zu sein, sich zu kasteien usw. Noch deutlicher taucht einem bei der Schilderung der Vergewaltigungsszene die Hebbelsche Szene auf, wo sich Klara vor Leonhard im Staube wälzt: „Ich bin zu dir gelaufa in Himmelsangst. Ich hoa dich um Himmels willen gebettelt . . . Ich bin uff a Knien gekruchen vor dir." Übrigens ist es doch ein wenig unwahrscheinlich, daß Rose, die Streckmann kannte, zu ihm in die Wohnung ging, sie konnte ihn wohl irgendwo abpassen. Noch manche andere Reden erinnern an Hebbel, so, wenn Rose dem alten Kleinert auf seine Frage: „Sool ich etwa was bestellen irgendwo?" antwortet: „Wo denn? Beim Totengräber vielleicht?" Auch wächst sich der alte Bernd, obschon er von Haus aus anders angelegt ist, immer mehr zu einem Meister Anton aus. Ich sage nicht, daß es unwahrscheinlich sei; die Begründung („Alle sein se uns uff a Fersen gewest, weil mir anderscher lebten wie andre Leute! Alle han se uns Mucker und Heuchler genannt" usw.) genügt. Aber die Geberden des Mannes erinnern dann geradezu an Meister Anton: „Is denn de Welt gar

Digitized by Google

ringlich geword'n? Oder stieht gar der jüngste Tag vor der Tiere! 's kann o mein letztes Stündla sein!... Das brauch' ich ni z' wiss'n, ob a Mann so a Mensch ei sen Hause mag hab'n. — Ich nich! Denn a so a Mann bin ich nich." Auch Roses Abschied vor der Welt („Das iis ane Welt ... Da sein Sie versunke" usw.) ruft die Erinnerung an „Maria Magdalene"-Stimmungen wach. Inwieweit Ähnlichkeiten zwischen den anderen Vorläufer-Dramen und Hauptmann existieren, will ich hier nicht untersuchen, ich gehöre ja nicht zu den Literaturforschern, die ein Dichterwerk aus einem andern unmittelbar ableiten, wenn ich auch recht wohl weiß, wie die aufgenommene Stimmungsatmosphäre weiterwirkt und Verwandtes hervorbringt. Einen direkten Einfluß auf Hauptmanns Stück könnte noch Fontanes „Irrungen, Wirrungen" geübt haben, da haben wir ja auch den pietistischen Liebhaber, einen Mann, der verzeihen, über das, was die Männer sonst nicht ertragen, hinweg kann. Doch kennt Hauptmann ja die Stillen im Lande aus seiner Heimat, der Fontane auch den unter ihnen spielenden Roman „Quitt" entnommen hat.

Eine Tragödie wie Hebbels „Marie Magdalene" ist „Rose Bernd", wie gesagt, nicht geworden, und zwar hat es der Dichter gerade in dem, was dem Schicksal seiner Heldin ohne Zweifel die „Unentrinnbarkeit" verschaffen sollte, versehen: Die Vergewaltigung, die sie erfährt, verträgt sich nicht mit echter Tragik. Aber das ist ja gerade das Entsetzliche, daß sie, die Wackere, Gute, einem Scheusal wie Streckmann ausgeliefert ist, wird man mir einwerfen, und ohne Schuld ist sie ja doch nicht, da sie sich mit Flamm abgegeben hat; eins zieht das andere nach sich, es ist eine tragische Kette von Ursachen und Wirkungen hier. Das alles bestreite ich ganz entschieden. Zunächst: nur dann liegt wirkliche Tragik vor, wenn das Schicksal des Menschen aus seinem eigenen Entschluß und weiterhin aus seiner Natur erwächst. Von

Digitized by Google

einem Scheusal wie Streckmann abhängig zu werden ist entsetzlich, scheußlich, aber es ist nur ein Unglück, nicht anders, als wenn man von einem Baum erschlagen wird oder in eine Maschine gerät. Gewiß, indem Rose mit Flamm Ehebruch trieb, beging sie eine schwere Sünde, aber selbst diejenigen, die der Ansicht sind, daß der Sünde eine gleich schwere Strafe auf dem Fuße folgen müsse, werden doch wohl zugeben, daß die Strafe in diesem Falle etwas zu schwer, gleichsam bestialisch sei. Und wenn dergleichen im Leben auch passiert, die Tragödie muß das Gleichgewicht in allem festhalten, muß überall die Notwendigkeit aufzeigen, oder sie hört auf zu sein, was sie ist, wird Schicksalstragödie oder Schauerstück. Die täuschen sich, die da meinen, daß die Tragödie die Aufgabe habe, die Unbegreiflichkeiten und Ungeheuerlichkeiten des Weltlaufs darzustellen oder gar zu erklären, sie löst weder Welträtsel noch erfüllt sie die Menschen mit stumpfen Entsetzen, sie hat es nur mit dem zu tun, was als gesetzmäßig in den Kreis des menschlichen Bewußtseins und menschlicher Erkenntnis fällt, und zeigt die sittliche Notwendigkeit in den Beziehungen von Menschennatur und Menschengeschick. So kann sie auch nur das bewußte, allerdings zuletzt der besonderen Natur, dem Charakter entsprechende Handeln der Menschen als causa movens gebrauchen, nicht das rein Triebmäßige, der absolute oder besser der offene Determinismus hebt die Tragödie auf, setzt sie zu einem Schattenspiel herab — in der Tat *glauben* wir ja auch stets selbst zu handeln, wenn unsere Natur handelt, und *wollen*, falls wir entwickelte Menschen sind, unsere Tat. Unsere Natur freilich ist gegeben und mit ihr unser Schicksal, und da steckt zuletzt das Tragische, wir büßen unsere Natur, obwohl wir sie uns nicht selbst geschaffen haben; der tragische Schauer bei der Tragödie aber kommt nie heraus, wenn nicht die Selbstverantwortung sozusagen übernommen ist, wenn der Mensch nicht mit sehenden Augen und festem

Digitized by Google

Entschlusse in seine Tat hineingeht. Weder unsere alte Schicksalstragödie noch Ibsens modernes Drama erreichen die echt tragische Wirkung, da sie vom menschlichen Willen — und mag er am Ende doch nur Schein sein — absehen. Um zu „Rose Bernd" zurückzukommen: Den Ehebruch mit Flamm muß Rose allerdings büßen, aber wenn er tragisch gebüßt werden sollte, dann müßte das Mädchen selber Schritt für Schritt weitergehn, nicht durch die scheußliche Tat Streckmanns gleichsam gebunden an Händen und Füßen weitergeschleppt werden. Dann entstände auch eine tragische Kette von Ursachen und Wirkungen, die wir mit Erschauern bemerken würden, während es jetzt nur wie ein fürchterlicher Alp auf uns lastet. Und wenn man zum Schluß noch sagt: Es sei doch Roses Natur, daß sie sich schäme, die häßliche Tat zu gestehen, und dadurch verhindere, daß alles ans Licht komme, so sage ich, daß niemals eine Tragödie entsteht, wenn etwas unausgesprochen bleibt. Die echt tragischen Probleme sind apriori unlösbar, sie müssen sogar, soweit es überhaupt möglich ist, unter den handelnden Menschen klargelegt werden, damit nicht die berüchtigte Tragödie der Mißverständnisse entsteht. Man halte gegen Hauptmanns Drama Hebbels „Maria Magdalene": Der Heldin dieser Tragödie bleibt kein anderer Ausweg als die Ehe mit Leonhard oder der Tod; denn ihr Vater hat geschworen, sich zu töten, falls ihr etwas Weibliches passiere, und der Sekretär kann zwar über ihren Fall, aber nicht über ihren Fall durch Leonhard weg. Von der „Rose Bernd" aus begreift man, nebenbei bemerkt, übrigens erst, warum Hebbel sein Stück so und nicht anders geschaffen. Hätte er seine Klara wie Rose Bernd aus Sinnlichkeit und Gutmütigkeit fallen lassen, so hätte er gleichfalls schwer weiter gekonnt; nun läßt er sie sich aber ihrem Charakter gemäß, in der Konsequenz ihres Wesens hingeben, und so hat sie von vornherein ihr Schicksal auf sich genommen und geht

Digitized by Google

dann auch den geraden Weg. Natürlicher erscheint ja freilich Roses Fall — obschon der verheiratete Mann stört —, aber er ragt eben auch nicht in die tragische Sphäre.

Wenn „Rose Bernd" nun aber auch keine Tragödie ist, so ist es doch ein lebensvolles Drama, das beste, wie ich schon sagte, das Hauptmann meiner Ansicht nach geschaffen. Mit wie kräftigen und vollen Farben hat er zunächst das Milieu des Stücks, das ja wieder das seiner Heimat ist, ausgestattet; wie stimmungsvoll sind die Szenen auf dem Felde, wie fein ist auch die Atmosphäre herausgebracht, die Frau Flamm umgibt, wie deutlich kommt, obschon es gar nicht so sehr darauf angelegt ist, die ganze Dorfatmosphäre zum Vorschein. Dann sind die Menschen diesmal weniger reine Milieumenschen als sonst bei Hauptmann: Rose selbst, Flamm, seine Frau, Vater Bernd, August, auch Streckmann gewinnen alle die besondere, die individuelle Physiognomie und haben auch, um dies ausdrücklich hervorzuheben, das feste Knochengerüst, das den Hauptmannschen Menschen sonst so oft fehlte. Nebenpersonen, wie sie sonst bei Hauptmann so mit nebenher liefen und oft zur Handlung gar keinen Bezug hatten, gibt es hier keine mehr, auch von der unbedeutendsten Gestalt erhebt er seinen Zoll. Ich will die einzelnen Gestalten nicht erst charakterisieren, sie sprechen alle für sich selbst. Sympathisch ist ja Streckmann gewiß nicht, aber er kommt doch so vor, und Flamm, der eine sehr schwierige Aufgabe war, da er in der Nähe der Sudermannschen Übermenschen liegt, ist trotz allem keine Karikatur geworden, sondern „menschlich, allzu menschlich" geblieben. Allzu menschlich, gewiß, verteidigen kann man ihn nicht, er sollte büßen, nicht Rose — und es stößt einen sogar stark ab, daß er die frühere Gespielin seines verstorbenen Söhnchens, die ihm gewissermaßen heilig hätte sein sollen, verführen konnte. Da ist ein Mangel an Feingefühl, der sich oft bei den Gestalten unserer modernen Dichter bemerklich macht — man entsinne sich, daß

Digitized by Google

der verheiratete Mann in Frenssens „Hilligenlei" die Anna Boie sogar fast in Gegenwart seiner Kinder, nicht ohne daß diese gewissermaßen unbewußt mitwirken, verführt — was für mein Gefühl einfach scheußlich ist. Aber Flamm ist wenigstens ein wirklicher Kraftmensch und versöhnt durch eine Reihe sympathischer Züge. Über den alten Bernd und August habe ich, indem ich verwandte Charaktere nannte, schon gesprochen. August ist möglich, hier und da bringt das Christentum solche „Überwinder" hervor. Die Prachtgestalten des Dramas sind Frau Flamm, eine Figur, die etwas vom besten Kellerschen Geiste hat, und Rose selbst, die derbere Schwester der Klara Hebbels, das kräftige, gutmütige, zuletzt auch fein empfindende Landmädchen, das, wenn auch nicht ohne eigenes Verschulden, doch auf geradezu entsetzliche Weise in Schande und seelisches Elend gejagt wird. Ich habe keine Neigung zur Sentimentalität, ich mag von dem oft schwächlichen Sozialgefühl Hauptmanns nicht viel wissen, aber hier empfinde ich das volle menschliche Mitgefühl, Rose Bernds Schicksal ergreift mich aufs tiefste. Und das Stück Hauptmanns ist doch keine bloße Folter, wie so manches andere naturalistische, es ist ein voll ausgerundetes Lebensbild, dazu auch als Drama gut. Wie er diesmal von jedem Menschen den dramatischen Zoll erhebt, so fördert er auch die dramatische Entwicklung durch jede Szene, geht unbeirrt seines Weges bis zu dem grausigen Schlusse. Von der „zufälligen" Form des naturalistischen Stückes ist kaum noch eine Spur. Man könnte fragen, ob der grausige Ausgang mit dem Kindsmord geboten sei. Nein, geboten ist er nicht, die tragische Notwendigkeit liegt nicht vor, ebensogut konnte Rose von Frau Flamm, die sie ja nicht völlig aufgegeben hat, gerettet werden. Aber unmöglich ist der Ausgang à la Pfarrerstochter von Taubenhain auch nicht, wenn man aufs Ganze sieht. Gewiß, die eine oder die andere psychologische Wendung der Menschen Hauptmanns erscheint dem schärfsten

Digitized by Google

Blick nicht immer unbedenklich, mit der Wendung zu konsequenterer Dramatik ist hier und da etwas Bewußtes, Gewolltes in sein Werk hineingekommen, die alte Traumsicherheit ist nicht mehr immer vorhanden. Aber freuen wir uns doch, daß Hauptmann gewachsen ist! Ein ganz Großer, ein Genie kann man ja freilich nicht durch Entwicklung werden, seine Grenzen zeigt Hauptmann nach wie vor, jedoch auch seine Vorzüge. Er kennt, er belauscht die Volksseele — was will schon ein einzelner Zug wie Roses Wort: „Man sollte vielleicht doch ane Mutter han", besagen!

Digitized by Google

Elga — Das Hirtenlied

„Den nachfolgenden Szenen, die im Jahre 1896 geschrieben sind, liegt eine Novelle Grillparzers zugrunde," steht auf der Rückseite des Titelblatts von „Elga". Die betreffende Novelle Grillparzers ist „Das Kloster von Sendomir". Die Szenen wurden zuerst in der „Neuen deutschen Rundschau" (der früheren „Freien Bühne") veröffentlicht und dann am 5. März 1905 am Deutschen Theater aufgeführt. Man hat sie wohl als Fragment oder Entwurf bezeichnet, aber es ist nichts vorhanden, was diese Bezeichnung rechtfertigte; sie sind weiter nichts als die Dramatisierung der Grillparzerschen Novelle, die der Vorlage bis fast in alle Einzelheiten folgt. Der Inhalt der Novelle ist der folgende: „Zwei deutsche Ritter, Abgesandte des Kaisers an den Polenkönig Johann Sobiesky, kommen beim Klang der Vesperglocke in ein polnisches Kloster, erhalten Unterkunft und empfangen, als schon die Nacht hereingebrochen, den Besuch eines seltsam düster und unheimlich aussehenden Mönches, der im Kamin noch ein Feuer anmachen will. Nach dem Stifter des Klosters befragt, läßt er sich nach einigem Zögern herbei, die Geschichte des Gründers, des Grafen Starschensky, zu erzählen. Wie der in sorglos zufriedenem Behagen am Besitz lange Jahre so, nicht gut, nicht böse, unvermählt dahin gelebt habe auf dem Stammschloß der Väter, bis ihn eines Tages der Reichstag nach

Digitized by Google

Warschau ruft und er dort auf der Straße die bettelnde, berauschend schöne Tochter Elga des durch eigene Schuld in Not und bitterste Armut geratenen Staroſten Laſchek, kennen lernt, die ihn an das elende Krankenlager ihres Vaters führt, und die er bald darauf, völlig verwandelt durch die leidenſchaftliche Liebe zu ihr, als ſein Weib heimführt, nachdem er dem gänzlich Verſchuldeten aus ſeiner Bedrängnis emporgeholfen und ſeinen beiden wegen politiſcher Umtriebe des Landes verwieſenen Söhnen die Erlaubnis zur Rückkehr erwirkt hat. Mit den Brüdern war auch ein entfernter Verwandter des Hauſes, der arme Vetter Oginsky, heimgekehrt, bald aber, von Elga auffallend ſcharf behandelt, wieder verſchwunden — niemand ſchien zu wiſſen wohin. Der Graf lebt mit ſeiner jungen Frau ein Leben voller Luſt und Feſte, wenig angefochten durch die Einbußen, die ſein Vermögen durch die Verſchwendung ſeiner tollen Schwäger erlitten; ſein Glück iſt auf dem Gipfel, als Elga ihm auf dem Stammſchloß ſeines Geſchlechts ein engelſchönes Töchterchen ſchenkt, das in allem der Mutter Ebenbild iſt, nur daß es ſtatt der ſchwarzen Haare blonde und ſtatt der hellblauen Augen große ſchwarzrollende mitbekommen hat. Da wirft der alte treue Hausverwalter in die Seligkeit des Grafen einen erſten düſteren Verdacht. Ein fremder Mann — wohl ein Abgeſandter der mittlerweile vom Schloſſe verwieſenen Schwäger — ſchleiche heimlich bei Nacht und Nebel durchs Pförtchen, wahrſcheinlich handle es ſich um neue politiſche Umtriebe. Der Graf zweifelt, muß ſich aber bald überzeugen, daß der Verwalter recht geſehen hat. Auf den Spuren des nächtlichen Eindringlings ergreift er der Gräfin Kammermädchen Dortka und ſchleppt ſie vor ſeine Gattin, die er noch wachfindet, um ſie hier zum Geſtändnis zu zwingen. Aber die Gräfin tritt mit ſolchem Feuer und Stolze für das Mädchen ein und iſt am nächſten Morgen von einer ſolchen Zärtlichkeit

Digitized by Google

zu ihm, daß er all seinen Verdacht wieder fahren läßt, zumal da ihm Dortka beichtet, ein heimliches Stelldichein gehabt zu haben. Nun fügt es sich aber, daß er einige Tage darauf sein Töchterchen überrascht, wie es mit dem Schmuckkästchen der Mutter spielt. Dabei fällt ihm ein Miniaturbild des angeblich verschwundenen Vetters Oginsky in die Hände, und auf einmal erkennt er die „entsetzliche Ähnlichkeit" zwischen jenem und Elgas Töchterchen. Er geht dem furchtbaren Verdacht nach, erfährt, daß Elga und Oginsky, zusammen erzogen, Spielkameraden waren, sich schon frühzeitig geliebt haben, und daß Oginsky durch den alten Staroſten fast gewaltsam entfernt worden war, als sich für Elga Aussichten zeigten, des reichen Grafen Hand zu gewinnen. Nun aber spürt dieser den heimlichen Aufenthaltsort des Vetters auf, stellt fest, daß er es war, der all die Zeit über zu Elga geschlichen ist, und schafft den Schuldigen geknebelt in den alten Wartturm dicht beim Schlosse. Dann, nachdem er sich durch Forschen und Fragen überzeugt hat, wie grundverlogen die Seele seiner Frau, schleppt er diese mit ihrem Kinde vor den Gefesſelten, um sie auch ihrerseits zum Geständnis der Schuld zu zwingen, die Oginsky ihm längst zugegeben hat. Dabei gelingt es Oginsky zu entfliehen, während Elga, die um ihr Leben bettelt, von ihrem Gatten vor die letzte Probe gestellt wird: töte dein Kind, den Brandfleck meiner Ehre, dann will ich dir dein Leben schenken! Elgas verruchte Seele schrickt auch davor nicht zurück; da fällt ihr der Graf in den Arm und stößt ihr den Säbel in die Seite. Dann flieht er aus dem in Brand gesteckten Wartturm, bringt das Kind bei einer Köhlerfamilie unter und läßt an Stelle des alten Wartturmes ein Kloster erbauen, in dem er selbst Friede und Vergebung seiner Sünde sucht ... Der diese Geschichte den beiden deutschen Rittern erzählte, war niemand anders als er selbst, der einstmalige Graf

Digitized by Google

Starschensky." Man sieht ohne weiteres, daß in dieser Schauergeschichte, die in manchem Betracht an die Weise E. T. A. Hoffmanns erinnert, nichts weniger als ein Drama steckt. Aber es sind äußerst wirksame Szenen da, die einen Dramatiker wohl reizen können, sie in die dramatische Form, die Form des unmittelbaren Geschehens zu übersetzen.

Hauptmanns Änderungen nun sind die folgenden: Zunächst läßt er den alten Wartturm bestehen, dem Kloster einbauen und macht das Mordzimmer zum Ort des Geschehens. Dann hat er statt zweier nur einen Ritter und läßt diesen sich seines Eheglücks rühmen. Das sind glückliche Veränderungen. Weniger glücklich ist es, daß er den Mönch nicht erzählen, sondern den Ritter die Geschichte träumen läßt — wohl in Anlehnung an Grillparzers „Der Traum ein Leben." Bei der Geschichte Starschenskys (Hauptmann schreibt Starschenski und Oginski), die also mit der zweiten Szene beginnt, führt er dessen Mutter ein, ihr gegenüber rühmt sich der Graf seines Glückes. Dabei erfahren wir, daß er früher einsam und menschenscheu gelebt, daß den Starschenskys überhaupt „Sinnieren, Grübeln, Sorgen und Bangen" im Blute liegt, während die Laschefs leichtes Blut haben — eine glückliche Vertiefung Grillparzerscher Andeutungen. Die Brüder Elgas treten hier selber auf, und Hauptmann hat, gleichfalls eine glückliche Änderung, Starschensky nicht etwa zu einem durch Schuld der Brüder in seinem Vermögen herabgekommenen Manne gemacht, sondern läßt ihn noch reich sein und mit vollen Händen spenden. Am Schluß dieser Szene steht die Meldung des Hausverwalters Timoska. Die dritte Szene bringt ein nächtliches Zusammentreffen Oginskys und Elgas — hier springt Oginsky, als der Graf kommt, aus dem Fenster, die Szene mit Dortka spielt sich dann wie in der Erzählung ab. In der vierten Szene sehen wir Starschensky, der die ganze Nacht durchwacht hat und seinen Verdacht noch

Digitized by Google

nicht los ist, grübelnd, dann die Komödie Elgas, ihren Mann zu beschwichtigen, daran schließt sich sofort die Bildszene mit dem Kinde an. Die fünfte Szene spielt zunächst zwischen Elga und Starschenskys Mutter und dient namentlich der Charakteristik Elgas, darauf bringt Starschensky Oginsky als Gast, es folgt ein Gespräch zwischen Starschensky und Oginsky, das diesen in männlicherer Gestalt zeigt als die Erzählung, noch einmal erscheint Elga bei den beiden, die sich dann einmütig in düsteren Phantasien über die Weibsnatur ergehen. Nachdem Elga zur Ruhe gegangen, wird Oginsky von Bewaffneten hinweggeführt, Starschensky zwingt Elga, die jetzt leugnet, Oginsky noch zu lieben, ihn zu sehen. Er führt sie in den Turm vor ein verhülltes Bett, Elga sagt nochmals, daß sie Oginsky nicht mehr liebe, da wird der Vorhang weggezogen und man sieht Oginsky erdrosselt. Nun wirft sich Elga über die Leiche, dann richtet sie sich langsam auf und weicht voll Haß, Grauen und Ekel vor Starschensky zurück: „Ich hasse dich! Ich speie dich an." Damit ist der Traum zu Ende, der deutsche Ritter erwacht und verläßt, von seinem Erlebnis beunruhigt, das Kloster.

Der menschliche Schwerpunkt des Werkes liegt im Charakter der Elga, die Hauptmann abweichend von Grillparzer gestaltet hat. Zwar auch Starschensky ist etwas anders oder vielmehr vertieft, einer jener dem Glück von vornherein nicht trauenden Menschen, die, wenn sie doch eins finden, ihr ganzes Leben daran hängen und, wenn man sie dann täuscht, das Äußerste begehen; auch Oginsky ist verändert, er ist hier ein Mann, ein Enterbter des Glückes, der fest zupackt und nichts bereut, aber auf Elga kommt zuletzt alles an. Der alte Hausverwalter nennt sie einfach eine Dirne, und eine Dirnennatur ist sie allerdings, jedoch hat Hauptmann sie soweit gehoben wie möglich war, besonders der Anfang der fünften Szene läßt uns ziemlich klar über sie sehen. Das betreffende Dialogfragment lautet:

Digitized by Google

Marina: Ihr Laschefs seid ein anderes Geschlecht: eigenwillig, leichten Sinnes, immer bereit, alles aufs Spiel zu setzen. — Deshalb verlort ihr auch alles.

Elga: Und gewannen es wieder.

Marina: Du vielleicht.

Elga: Freilich, ich!

Marina: Und kannst es wieder verlieren.

Elga: Freilich wohl! Auf und ab, immer auf und ab geht der Weg, und er schlängelt sich. Es ist besser, als immer alles auf gerader Linie und in gleicher Ebene leben. Das Tier Langeweile ist steif wie ein Krokodil: Hügel auf, Hügel ab kann es schlecht folgen. Auch wenden kann es sich schlecht.

Marina: Hast du denn gar keinen Sinn für ruhiges Glück?

Elga: Wenig.

Marina: Wer so lebt, lebt in beständiger großer Gefahr.

Elga: Das ist es eben. Das macht mir das Leben erst lebenswert. Der Tod geht einem zur Seite, fast sichtbarlich, und jagt einen immer tiefer ins Leben: hie kalt, hie heiß, hie Grausen, hie Glück.

Marina: Rede nicht so! Um Gott! Wer wird so vom Tode reden.

Elga: Ich stehe ganz gut mit ihm, besser, als ihr mir zutraut. Er verdirbt mir die Laune nicht halb so wie euch. Als ich damals am Krankenbett des Vaters stand, ohne Brot, ohne Geld, in einer Spelunke von Warschau, da rief ich ihn und erkannt' ihn. Und weiß du, was er mich lehrte, Mutter? Er lehrte mich lachen! Er lehrte mich auf eine ganz besondere Weise über vielerlei ernste Dinge des Lebens lachen. — Doch larifari! Noch lebe ich gern."

Ich brauche hiernach kaum zu sagen, daß Elga Starschensky gegenüber nicht einfach heuchelt, sie nimmt ihn

Digitized by Google

auch mit; freilich, Oginsky, der Vetter, steht ihr von Natur und durch Gewöhnung näher. Und wenn sie ihren Mann anspeit, so ist nicht etwa eine Isolden-Leidenschaft für Oginsky die Ursache, sondern der Haß gegen den Freudenstörer, den Todbringer. Dergleichen Charaktere sind ja nicht selten in unserer Literatur; bei Grillparzer selbst fand Hauptmann die Jüdin von Toledo, die in Berlin so unendlich oft gespielte, und man darf ruhig einen Einfluß von ihr her annehmen, so daß denn das ganze Werk unter dem Einfluß des großen österreichischen Dramatikers stünde, wie die „Rose Bernd" unter dem Einfluß Hebbels. Das Hauptmannsche Gepräge fehlt dem Stück im einzelnen aber natürlich nicht — weder fehlen die gesuchten Bilder (Sprossen von Elfenbein, Sprossen von glühendem Eisen), noch die Denk-Plattheiten („Manche vermeinen den Frühling zu sehen, und sehen ihn nicht. Ich werde es dir nicht begreiflich machen. Hier liegt das Geheimnis des Lebens usw.). Der Stil im ganzen ist der des Ritterstücks in Prosa, hier und da ein bißchen gehoben; man wird beinahe an die Jugendfragmente Hebbels und anderer großer Dramatiker erinnert — es ist, als ob Hauptmann, der Naturalist, gewissermaßen noch ein Stück üblicher deutscher Dichterjugend nachgeholt habe. Wenn man das Sprunghafte, Impressionistische als Folge der gewählten Traumform angesehen und Hauptmann zum Verdienst gemacht hat, so hat man sich, glaub' ich, getäuscht; dergleichen Schauerszenen macht man immer so, ich erinnere noch an des jungen modernen Dramatikers Herbert Eulenbergs Polenstück „Anna Wassilewna", das 1898 herauskam.

Anfang des Jahres 1904 erschien in der „Neuen Rundschau" auch das Fragment „Das Hirtenlied", das als im Jahre 1898 entstanden bezeichnet war. Es ist die Geschichte der Werbung Jakobs um Rahel, bei der ihm zuerst Lea untergeschoben wird, doch ist sie durch Hauptmann nicht weit gediehen. Merkwürdig ist die Einleitung: „Der arme

Digitized by Google

Künstler liegt auf einem Ruhebett seines Arbeitsraumes. Ein starker männlicher Engel tritt aus dem Mittelvorhang, der diesen Raum teilt." Dieser Engel, der gelegentlich wieder als Geschöpf des Künstlers behandelt wird, führt ihn nach Mesopotamien, wo der Künstler, der Rahel malen will, dann zu Jakob wird — man sieht, Einfälle, wie sie die Romantiker liebten. Am interessantesten ist das Fragment durch eine Reihe von augenscheinlichen Selbstgeständnissen Hauptmanns:

„Das Brot, das in dem Kot der Straße liegt,
Ist mir zum Ekel. Bücke sich, wer will,
Es aufzuheben. Weist mir Gott im Himmel
Nicht reinere Speise, meid' ich seinen Tisch."

„Aus der wüsten Gährung,
Der großen Babel bist du aufgestiegen,
Aus Blasen, gift'gen Dämpfen, was weiß ich!
Hör, wie sie tost, die Stadt, die mich begräbt,
Mich und mein reines Licht."

„O Gabriel, Phantom, ich kenne besser
Den Weg, den, tret' ich einmal hier hervor
Aus meiner finstern Kammer, ich muß pilgern:
Durch abgelegene Gassen muß ich schleichen,
In Keller kriechen, die nach Fusel duften,
Muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß
Gestank, verdorbne Dünste in mich atmen.
Dort, wo die Pest des Lasters ewig frißt,
Verworfenheit Gott schändet, wo der Mensch,
Ein viehisch Zerrbild, sich im Schlamme wälzt,
Ist meine Wohnung; dorthin führt mein Weg."

„Ein Labyrinth
Umgibt auch diese Stadt, darin ich nun
Seit zwanzig schweren, leeren Jahren irre.
Die Gänge sind von scharfem Qualm erfüllt.
Hier gleicht die Nacht dem Tag, der Tag der Nacht.
Hier sind der Schrei der Lust, der Schrei des Wehs
Zwei Brüder: Zwillingsbrüder! mehr als das:
Ganz eins sind beide, unzertrennlich eins.

Digitized by Google

Und immer gellt der eine, gleiche Schrei
Gehetzter Kreatur! Schlaf ist nicht Schlaf!
Wachen nicht Wachen! und der Friede ist
Ein altes, totes Wort, das nicht mehr gilt.
Such ihn, den Frieden, Engel Gabriel,
Und bring ihn mir! Vergebens gehst du aus:
Du wirst nicht auf dem Markt, nicht in den Gassen,
Nicht in den Kirchen, noch in den Palästen
Die weiße Taube finden, die du suchst."

Man wird schwerlich fehlgehen, wenn man in diesen Versen viel Persönliches: die Übersättigung am Naturalismus, an den Berliner Erfolgen findet — wir haben ja auch bereits früher von der „Müdigkeit" Hauptmanns in jenen Tagen gesprochen. Die Jakob-Rahel-Dichtung selbst enthält etwas von der heroischen Frische, die uns aus dem jungen Menschheitsorient anweht und ja manche Dichtungen hervorgerufen hat; Goethe hat bekanntlich in „Wahrheit und Dichtung" klassische Worte über sie gesprochen. Bis zu dem Konflikt ist das „Hirtenlied" aber gar nicht gelangt, und so brauchen wir hier nichts mehr darüber zu sagen.

Digitized by Google

Und Pippa tanzt

Das „Glashüttenmärchen" „Und Pippa tanzt" liegt im ganzen in der Richtung der „Versunkenen Glocke", ist aber bei aller Phantastik „erdiger" als diese und hat zwar nicht ihren erlebten Kern, jedoch fast eine stärkere persönliche Note. Die literarischen Anregungen, aus denen das Werk erwachsen, sind beinahe ebenso zahlreich, aber sie drängen sich nicht in dem Maße auf wie bei dem älteren Werke. Dramatisch und erst recht theatralisch bedeutet es weniger als dieses, ist auch noch weniger verständlich, und so hatte es bei der Erstaufführung im Berliner Lessingtheater am 19. Januar 1906 denn auch nur einen mäßigen Erfolg. Die Berliner Kritik schüttelte ihr weises Haupt.

Ganz realistisch, aus dem Leben ist der erste Akt des Dramas, der in einer Schenke im Rotwassergrunde des schlesischen Gebirges spielt, in dessen Nähe sich eine Glashütte befindet. Der Direktor der Glashütte trinkt Champagner, zwei Glasmalermeister spielen mit einem ebenfalls an der Fabrik angestellten Italiener Karten, Waldarbeiter trinken Schnaps und Bier und rauchen ihre Pfeifen. Man erfährt allerlei über die Zustände der Gegend, daß früher noch eine Glashütte mehr existierte, aber von der Konkurrenz totgemacht wurde. Ein früherer Arbeiter dieser Glashütte Namens Huhn, so ein Vorwelt- und Urwaldmensch,

Digitized by Google

kommt herzu. Dann möchte der Direktor, der sich langweilt, des Italieners Tochter Pippa tanzen sehen, und ihr Vater ruft sie, als ihm hundert Lire geboten werden. Sie tritt verschlafen auf, und der Direktor spricht mit ihr. Als ein Okarinaspieler erscheint, verlangt das „Volk", daß Huhn und Pippa tanzen sollen, wie sie es schon früher getan. Dann gibt's eine Streitszene der Spieler, darauf tritt ein halbverfrorener Handwerksbursche namens Michel Hellriegel ein, an dem Pippa sofort Anteil nimmt. Es kommt dann doch noch zum Tanz. Währenddessen ertappt einer der Malermeister den Italiener beim Zeichnen der Karten, es gibt einen Mordslärm; als der Italiener einen Dolch zieht, ziehen die Deutschen ihre Messer — und die Szene spielt sich draußen weiter, endet mit der Ermordung des Italieners. Pippa hat sich vor Angst versteckt, Huhn entdeckt sie und nimmt sie mit. Bis hierher ist im großen Ganzen alles einfach und natürlich, eine Folge lebenswahrer Volksszenen. Über die folgenden Akte kann man sich mit wenigen Worten auslassen. Der zweite spielt in Huhns verwahrloster Hütte und zeigt, wie der Riese Pippa bei sich eingewöhnen will. Ein zahmer Rabe und eine Ziege bringen etwas Märchenstimmung in die Szene. Dann kommt Hellriegel und Pippa, die sich vor Huhn fürchtet, entflieht mit ihm, der sich als reiner Phantasiemensch oder, wenn man lieber will, Träumer entpuppt. Da es grausige Winterkälte im Gebirge ist, gelangen sie nicht weit, nur mit genauer Not zu einer verschneiten Baude im Gebirge, die ein Greis namens Wann bewohnt, der uns sofort als mythisches Wesen erscheint, wenn ihn auch der ihn besuchende Direktor ganz menschlich nimmt. Die beiden unterhalten sich philosophisch, bis Pippa auftritt und zur Rettung des dem Erfrieren nahen Hellriegels auffordert. Während er gerettet wird, schleicht sich Huhn ein. Nachdem Hellriegel wieder munter geworden, gibt ihm Wann zu essen und läßt ihn seine Phantasien auskramen,

Digitized by Google

dann versetzt er ihn in einen Traumzustand, in dem er nach Venedig fliegt. Später schickt er das junge Paar zur Ruhe und bemerkt darauf Huhn, mit dem er ringt. Dabei wird etwas in Huhn gebrochen. Der vierte und letzte Akt spielt am selben Orte, Huhn liegt im Sterben, Pippa erleichtert es ihm und, während Wann hinausgeht, den Tod zu holen, tanzt Pippa trotz Wanns Verbot noch einmal mit ihm. Dann stirbt zuerst Pippa und gleich darauf Huhn mit dem Ruf: „Jumalai", den er schon früher einmal ausstieß, und den Michel als „Freude für alle" deutete. Michel Hellriegel hat nicht gemerkt, daß Pippa gestorben ist, und zieht blind und hilflos, wie er plötzlich geworden ist, mit ihr als einem Schatten dem geträumten Venedig und seinem ihm bestimmten Wasserpalast zu.

Ich brauche nicht zu erwähnen, daß „Und Pippa tanzt" noch mehr als die „Versunkene Glocke", in der doch eine Grundidee ziemlich deutlich wird, zu Deutungsversuchen reizt, und es sind denn auch gleich nach der Aufführung manche gemacht worden. Als der plausibelste erscheint mir der Friedrich Düsels: „Es reizte Hauptmann, um es ganz kurz zu sagen, das verschiedene Verhältnis der verschiedenen Menschheitsstufen zu dem ewig beweglichen Ideal der Schönheit zu versinnbildlichen. Pippa, das „liebliche Kind von Murano", das auf die schlesische Erde verschlagen ist, und dessen eigenstes Wesen sich im weniger kunstvollen als nachtwandlerischen Tanze offenbart, ist jenes traumhaft verschleierte Etwas, das vor allen schönheitsdurstigen Seelen „in schönen Farben oder anmutigen Bewegungen" hin und her tanzt, mögen sie sich über die Erfüllungsart dieser ihrer Sehnsucht nun mehr oder weniger klar sein, sie nun dumpf ahnen oder sie hinter trüben Leidenschaften mit schuldiger Hand verschleiern. Ganz und auf die Dauer wird sie keinem zuteil; in dem Augenblick, da der von ihrer Gunst Begnadete die innigste Vereinigung, den dauernden Bund mit ihr zu

Digitized by Google

schließen gedenkt, sinkt sie tot dahin, ihm zum Troste aber wandelt ihr Schatten, die Illusion, mit ihm die ferneren Pfade seines Lebens [hier dürfte, nebenbei bemerkt, der persönliche Antrieb zu der Schöpfung stecken, ihre Grundstimmung ist Resignation]. Bezeichnend sind die Vorstellungen und Anschauungen, die die verschiedenen um sie werbenden Abstufungen des Menschentums von ihr haben. Der noch halb im Tierzustand steckende alte Glasbläser Huhn, der um die erloschenen Feuer seines Hüttenwerkes trauert, sieht in ihr geradezu das letzte Fünkchen, das aus der ersterbenden Weißglut sprang, ehe der geliebte Ofen für immer erkaltete. Der sinnliche Genußmensch und Durchschnitts-Erdensohn, den der Glashüttendirektor vertritt, freut sich an den noch halbverschlossenen, um so ahnungsvolleren Reizen des an der Schwelle zur Jungfräulichkeit stehenden Kindes. Der in halb überirdischer Kraft und Schönheit, im Dufte einer neuen Jugend blühende Greis Wann, der, weiser und lichter Weisheit voll, in Schnee und Eis resigniert hat und nur auf den Eintritt in eine „andere kosmisch-musikalische Brüderschaft" wartet [man mag hier an den alten Goethe denken, häufig kommt hier natürlich auch der reif gewordene Hauptmann durch], begrüßt in ihr ein Fünkchen aus dem Paradiese des Lichts, eine von allen irdischen Gewändern befreite, ganz wesenhaft gewordene Erscheinung, die aus dem Märchen kommt und wieder ins Märchen zurückfließt. Mitten zwischen diesen verschieden abgestuften Menschen steht Michel Hellriegel, der wandernde Handwerksbursche aus dem Schwabenland. Er hat noch nicht die entsagende Reife und Überlegenheit der „mythischen Persönlichkeit" Wann, die nur einen kurzen Augenblick von dem unwiderstehlichen Zauber Pippas überwältigt wird, um dann schmerzlos zu verzichten: er drückt das Seelchen unter einem herzhaften Kusse an seine Brust und macht es kurz entschlossen zu seiner Wandergefährtin — aber er hat in seiner reinen Parzifal-

Digitized by Google

torheit, in der keuschen Einfalt seines Herzens und der schwebenden Leichtigkeit seiner Phantasie auch nichts mehr mit den brutalen Instinkten des halb noch den Elementen angehörenden alten Wald- und Hünenmenschen gemein und steht in einer anderen höheren Sphäre als der seinem kommenden und gehenden Sinnenkitzel untertane Hüttendirektor. In diesem Schwabenjüngling hat Hauptmann ein Stück von der deutschen Volksseele lebendig zu machen gesucht. Vor allem der starke romantische Zug und der krause, mit den bittersten und gefährlichsten Dingen wie ein Kind scherzende Humor sind Offenbarungen, die zu jedem deutschen Gemüt mit Urlauten geheimer Verwandtschaft sprechen müssen." Ich füge dieser Erklärung nichts hinzu. Hauptmanns Märchendramen lassen nicht nur, wie andere Märchendichtungen, einen dunkeln Rest, sie sind überhaupt protëischer Natur, nicht aus klaren, sondern aus dunkeln und verschwimmenden Anschauungen erwachsen, aus echten Grundempfindungen, möchte man sagen, die aber die volle Verkörperung nicht finden können. Und so hat es wenig Wert, sich mit ihnen allzu sehr den Kopf zu zerbrechen, es genügt, wenn man die Grundempfindungen herausmerkt. Lebensvoll in unserem Sinne ist, wie gesagt, nur der erste Akt, dann die in die späteren Akten wohl noch hereinbrechende Gebirgswinterstimmung, der zweite Akt hat annähernd echten Märchencharakter, der dritte und vierte sind phantastisch.

Wenn man aber auch „Und Pippa tanzt" nicht voll erklären kann, so kann man doch sehr viel über seine Entstehung aussagen, die literarischen Anregungen spielen keine geringe Rolle. Pippa selbst von Goethes Mignon abzuleiten geht zwar so ohne weiteres nicht an, aber ein verwandtes Entstehungsmotiv ist immerhin anzunehmen. Sie ist dann allerdings viel ätherischer und symbolistischer. Der Waldmensch Huhn und der weise Greis Wann finden sich der Anlage nach ähnlich in sehr vielen Dichtungen, gewinnen

Digitized by Google

freilich bei Hauptmann persönlichen Charakter. Wann kann man auch als idealisierten Rübezahl bezeichnen. Der Hüttendirektor läuft in unserm heutigen Deutschland auf jeder Großstadtstraße herum. Michael Hellriegel führt uns zum Volksmärchen und zur Romantik, und hier stecken denn auch die wichtigsten Anregungen, die Hauptmann für den Gesamtcharakter seines Werkes erfahren. Da ist E. T. A. Hoffmann, sowohl in der grell beleuchteten Spiel- und Mordszene wie in der Phantastik in der Wannschen Baude; da ist Klemens Brentano mit seiner kapriziösen Art — Pippa tanzt ja längst bei ihm in Märchen wie „Gockel, Hinkel und Gackeleia"; da ist die Taugenichtsromantik Eichendorffs vor allem in der Gestalt Hellriegels. Dieser hat freilich in seinem (nicht immer gelungenen) Handwerksburschenhumor noch ein Element, das sich bei Eichendorff nicht findet, überhaupt ist etwas Barockes da, das später als die Romantik ist. Aber wenn wir einmal bei Grabbe und Büchner nachsehen — mir fällt der famose Handwerksbursch in dem Fragment „Wozzek" ein — so haben wir's wohl. Man kann's übrigens auch aus Ibsens „Peer Gynt" herleiten, mit dem noch mehr Berührungspunkte existieren. Auch Raimund möchte ich bei dieser Genealogie nicht ganz übersehen haben. Dem geistigen Gehalt nach finde ich allerlei Einschläge von Schopenhauer (Buddhismus) und Nietzsche her — man verkennt nicht, daß Hauptmann manches nachgeholt hat, aber besonders stark imponieren kann uns der Philosoph Hauptmann immer noch nicht, weder sein Maikäferbild noch seine Hellriegel beigelegte Anschauung von Gott als dem großen Fischblütigen, die so ähnlich schon im „Armen Heinrich" da war. Am besten wird man dem Gesamtwerke gerecht, wenn man es einfach als „Capriccio" bezeichnet, da geht dann auch manches Oberflächliche, Banale, Spielerische, an den Haaren Herbeigezogene so mit durch. Was zuletzt von dem Werke bleibt, ist die ringende Persönlichkeit Hauptmanns und sein

Digitized by Google

wahres Verhältnis zur deutschen Volksseele, das ihn hier Huhn und vor allem Michel Hellriegel hat schaffen lassen. Nicht, daß ich den für durchaus gelungen hielte, aber es erscheint mir immerhin erfreulich, daß auch der bedeutendste deutsche Dichter unserer Zeit zuletzt zu einer solchen Gestalt kam, in der das Beste und Liebenswürdigste, wenn auch nicht das Stärkste unseres Volkstums verkörpert erscheint. Die deutsche Volksseele wird, wenn auch blind, ihren Weg, wird ihn auch in der deutschen Dichtung finden.

Digitized by Google

Rückblick auf die letzte Dramenreihe

„Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!"

In diesem Schlußverse des „Armen Heinrich" liegt die Überwindung der Müdigkeit, von der nach unserer Anschauung die drei letzten Dramen der vierten Dramenreihe Hauptmanns zeugen, glücklich ausgedrückt. Und in der Tat sind Hauptmanns „Falken und Adler" wieder gestiegen, der „Arme Heinrich" selbst, „Rose Bernd", sogar „Und Pippa tanzt" verraten im Grunde kein Nachlassen der poetischen Kraft, „Rose Bernd" ist vielleicht sogar nach den „Webern" und dem „Biberpelz" die zweite dichterische Höhe, während die geistige Reife, freilich innerhalb sehr beschränkter Grenzen, nun endlich eingetreten ist — mit dem Schwabenalter. Wie sich, wir wollen nicht sagen der neue Aufschwung, aber doch das Feststehen Hauptmanns erklärt, läßt sich natürlich noch nicht ausmachen: die neue Ehe mag einiges getan haben, vielleicht sind aber auch literarische Gründe da; zunächst einmal der Umstand, daß ein Größerer als Hauptmann aus seiner Generation nun doch nicht gekommen und wohl schwerlich mehr zu erwarten, was dem unleugbaren Ehrgeiz des Dichters doch endlich mehr Ruhe geben, und damit in Verbindung die jetzt nicht mehr so übertriebene und laute, aber fest gewordene Anerkennung, die ihm wohltun mußte. Es ist hier der Ort, einige Worte über die literarische Entwicklung

Digitized by Google

seit den Tagen des konsequenten Naturalismus, als dessen Höhe Hauptmann noch immer erscheint, zu sagen. Die Bühne auf lange hinaus behaupten konnte dieser Naturalismus natürlich nicht: Welches Volk würde auf die Dauer die Alleinherrschaft der krassen Elendsschilderung, der nüchternen Darstellung der Gewöhnlichkeit, in welchen beiden Dingen das naturalistische Drama bekanntlich aufging, auf seinen Bühnen ertragen können? Ich selber habe eine Zeitlang an eine Veredelung des Naturalismus gedacht, große, echte naturalistische Poesie für möglich gehalten, denn warum die naturalistische Technik allein auf die Nachtseiten des Lebens anwendbar sein, weshalb sich mit ihr nicht größere Weite und Freiheit, nicht auch der Humor verbinden sollte, ist im Grunde nicht einzusehen. Doch kam es zu dieser großen und freien naturalistischen Poesie nicht, die Zeit trug sie wohl nicht, dagegen erfolgte rasch der Umschlag in den Symbolismus, den man im allgemeinen als eine manieristische l'art pour l'art-Kunst definieren kann, und Hauptmann machte ihn in seinen Märchendramen mit, ohne jedoch hier mehr als einen äußeren Erfolg zu erringen. Auch der Symbolismus konnte sich nicht halten, er war zu künstlich, war eine gemachte Neuromantik, die vielleicht aus einer bestimmten ungesunden Lebenssphäre, aber jedenfalls nicht aus dem Volkstum erwuchs, und so kam Ende der neunziger Jahre die Heimatkunst empor, die den Abschluß der gesamten Literaturentwicklung seit dem Beginn der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts bildet. Man hat das natürlich geleugnet, es ist aber doch ziemlich sicher: Sie ist in gewisser Beziehung das Dritte aus Naturalismus und Symbolismus, indem sie von dem ersteren die Treue, das Wahrheitsstreben, von dem letzteren die feineren lyrischen Stimmungen, die sein Bestes sind, übernimmt, indem sie von dem internationalen Demokratismus der Naturalisten und dem Aristokratismus der Symbolisten auf die sichere

Digitized by Google

Basis des Volkstums zurückstrebt, indem sie endlich auch technisch von beiden Richtungen aufnimmt, was sie gebrauchen kann. Freilich, sie scheint auf den ersten Blick enger und beschränkter als die beiden Richtungen, die ihr vorangegangen, aber sie scheint das doch nur, denn man muß selbstverständlich nicht, wie es die Gegner taten, bei dem Begriff Heimat an ein beliebiges zurückgebliebenes Nest oder nur an das Land denken, man muß alles, was in Deutschland noch eine besondere Physiognomie trägt, ins Auge fassen, und so gibt es denn selbst noch Berliner Heimatkunst. Das jedenfalls ist Tatsache, daß alles, was die deutsche Dichtkunst im letzten Menschenalter Erfreuliches hervorgebracht hat, irgendwie unter den Begriff Heimatkunst geht, von Theodor Fontanes Romanen und Detlev von Liliencrons Lyrik über Hauptmanns und Halbes beste naturalistische Dramen bis zu den feineren Unterhaltungsromanen der neueren Zeit wie Thomas Manns „Buddenbrooks", Emil Strauß' und Hermann Hesses Werken, um von Frenssen und seinen Nachfolgern gänzlich zu schweigen. So leuchtet denn ohne weiteres ein, daß sich Hauptmanns Stellung in diesen Zeiten festigen konnte: Unbedingt sind ja im „Armen Heinrich" merkwürdig starke allgemeine Heimatstimmungen, unbedingt ist Rose Bernd" ein Werk echter schlesischer Heimatkunst, unbedingt steckt in „Und Pippa tanzt" manches Bedeutsame, das aus Heimatboden erwachsen ist. Nun sind ja neben der Heimatkunst, obschon sie sich durch ihren starken Einfluß auf alle Unterhaltungskunst noch behauptet, neuerdings noch andere literarische Bestrebungen aufgekommen; dadurch, daß man die großen Dichter des Realismus, Hebbel, Ludwig, Keller u. a., gründlich kennen gelernt hat, ist die Sehnsucht nach Größe wieder erwacht, und man strebt wieder nach historischer Dichtung. Aber auch hier kommt Hauptmann mit, insofern wenigstens, als in seinen neueren Werken die literarischen Zusammenhänge mit

Digitized by Google

unserer älteren Literatur, die man bei den extrem-naturalistischen Werken vermißte, wieder sichtbar werden, Kleist, Grillparzer, Hebbel usw. gewissermaßen ihre Schatten in sie hineinwerfen. Und da Hauptmann kein wahrhaft Großer ist, mußte das wohl auch kommen. So kann Hauptmanns Weg immer noch hinaufgehen, er kann, um ein leichtsinniges Wort Schlenthers, daß Hauptmann (mit der „Versunkenen Glocke"!) „in schöne, alte Traditionen einlenke", ernst zu wenden, mit dem Großen, das wir bereits haben, noch tiefer verwachsen, ohne daß darum, was in ihm selber Ursprüngliches ist, verloren geht. Mehr und mehr würde sich damit Hauptmanns Lebenswerk runden, und wenn er dann in Zukunft auch nicht als ein in einsame Höhe aufragender, mächtiger Berg erschiene, seinen Platz in der imposant dahinstreichenden Gebirgskette unserer literarischen Entwicklung behielte er. Diese letzte Dramenreihe aber wollen wir denn kurz als die vorzugsweise literarische bezeichnen.

Digitized by Google

Hauptmanns Talent und dichterische Persönlichkeit.

I (1897).

Konrad Alberti (Sittenfeld), als Mitläufer der jüngstdeutschen Bewegung bekannt, ein gewandter literarischer Geschäftsmann, der, wie es gewöhnlich so geht, neuerdings „Pleite" machte, hat einmal für eine österreichische Zeitschrift, die Wiener „Neue Revue", eine Charakteristik Gerhart Hauptmanns geschrieben (in der Aufsatzreihe „Berliner Köpfe", Jahrgang V, Nr. 25 vom 6. Juni 1894), die ich aus sehr vielen Gründen der Nachwelt aufzubewahren mich veranlaßt fühle. Sie ist nicht sehr lang und lautet:

„Es ist schwer, heutzutage einem ehrlichen, vorurteilsfreien Wort über Hauptmann Gehör zu verschaffen, denn die Bande seiner freiwilligen und gekauften Janitscharen hat durch ein schlau erdachtes System von Märchen, Anekdoten, Hymnen, mit dem sie die Öffentlichkeit durchfilzte, ihren Literatursultan beinahe zu einer mythologischen Persönlichkeit gemacht, so daß selbst Leute von vornehmer Geistesfreiheit, die dem wüsten Parteitreiben stets fern blieben, durch die Beharrlichkeit jener Agitation sich zu dem Irrtum verleiten ließen, der Leibpoet der Berliner Börse sei wirklich der ideale Literaturbuddha, der weltentsagende Weise von Schreiberhau.

Ich maße mir über Hauptmann auch ein Urteil an.

Digitized by Google

Ich beobachte ihn seit zehn Jahren, ich habe seine intimsten Freunde oft und genau ausgeforscht, ich habe ihn in seinem mit dem raffiniertesten Luxus ausgestatteten Gebirgsheim aufgesucht, von dem den Einsiedler Telephon mit der Reichshauptstadt verbindet, so daß er jede beliebige Sekunde zu Beratungen mit seinen Ministern auswählen kann. Grob und deutsch herausgesagt: ich glaube nicht an die kindliche Naivetät eines jungen Mannes, der schon mit zwanzig Jahren seine Unabhängigkeit durch eine reiche Heirat sicherte. Ich bin der letzte, ihm das übel zu nehmen: denn den Wert völliger Unabhängigkeit kennt der Künstler am besten, dem sie fehlt. Aber man schwafle mir dann nichts von „Reinheit" und „Unschuld" vor, damit erpreßt man nur das Gelächter der Kenner. Heute Proletariertragödien und Weihnachtsmärchen dichten, und morgen Aktiengesellschaften gründen: das kann nur ein sehr gewiegter Weltmann vereinen!

Hauptmanns Grundstimmung, aus der sich der ganze Mensch in gotischer Strenge aufbaut, ist das glühende Verlangen zu herrschen. Es ist kein kleiner, niedriger Ehrgeiz, der sich mit einem bunten Bändchen, einem Titelchen gestillt fühlte — obgleich er als Mittel zum Zweck auch dies nicht ausschlüge —, er strebt ins Große, Ungemessene. Er allein soll genannt werden, und kein Name außer ihm, sein Wille soll unabgelenkt gelten. Diesem Zweck ordnet er mit unheimlicher Planmäßigkeit jede Maßregel unter. In ihm fließt etwas von dem Blute eines Heinrich VIII., Ludwig XI., Robespierre. Mit dem Bewußtsein vollster Berechtigung würde er, hätte er die Macht, jeden köpfen lassen, der sich ihm in den Weg stellt, der seiner Fahne nicht salutiert. Ich begreife den Zauber, den er auf alle subalternen Köpfe übt. Wer Herr sein will, wird es auch.

Aber wer in unserer bürgerlichen Zeit herrschen will,

Digitized by Google

muß sich stellen, als ob er diene. Das war übrigens dem Bürger gegenüber die Politik aller Tyrannen von Geist. Wenn Hauptmann sich ruhig, unbeobachtet glaubt, ist sein Gesicht ernst und finster, sowie er sich zu anderen kehrt, lächelt er. Um jeden Preis sucht er sein Inneres zu verbergen, und er ist ein Schauspieler ersten Ranges. Der Leipziger Mime, der ihm dramatischen Unterricht gab, hat sein Lehrgeld wohl verdient. Seine festen, klugen Züge, die auf einen Jesuitengeneral deuten, tönt er mit geübter Mimik zu süßlicher Weichheit. So wie er scheint, hat ihn der oberflächliche Fechner gemalt: aber den tiefer blickenden Liebermann hat er nicht täuschen können, aus dessen Bild schaut sein ganzes Doppelwesen.

Gern spielt er das arme Kind des Volkes, den Weberenkel. Aber sein Vater war ein guter Bourgeois, ein begüterter Kaufmann, und alle Gewaltinstinkte des Emporkömmlings haben sich im Sohne potenziert und verfeinert.

Er läßt die ganze Propaganda der „Hauptmannsache" durch seine Leute besorgen, er steht scheinbar abseits, träumend, unbekümmert; in Wahrheit flattert kein Blatt von Brahms Schreibtisch ohne seinen Willen. Der ganze Stab jener jungen Leute, die ihre Posaunensätze in Zeitungen und Revuen hineinschmettern, führt nur Hauptmanns Ideen aus. Er bestellt sie monatelang zu sich aufs Land, er kommt für Monate nach Berlin und hält bei Dressel Instruktionsstunde. Sie alle sind ihm nur untergeordnete Geister, Werkzeuge, deren er sich bedient. „Was ist Herrn Hauptmann Herr Brahm?" sagte mir des Dichters intimster Freund. „Er setzt ihn vor die Tür, sowie ein anderer mehr bietet." Mit dem Instinkt des echten Herrschers, dem alles Gute a priori gehört, eignet er sich an, was ihm gefällt. Den „konsequenten Realismus" nahm er fertig aus Holzens und Schlafs Händen

Digitized by Google

und schob lächelnd die Jünglinge zur Seite. Das Herz fehlt ihm, im Leben gerade wie in seinen Schriften, und je mehr er weint, je lauter er das Mitleid für seine Gestalten erfleht, desto kühler bleiben wir, fühlend, wie gleichgültig sie ihm im Grunde sind, nachdem er sie seziert hat. Das ist's, was er selbst am schmerzlichsten fühlt: daß ihm die Fähigkeit versagt ist, ins Innerste der Menschen und Dinge zu blicken. Er weiß genau, wie jedes seiner Geschöpfe sich in jedem möglichen Falle verhalten wird; wie ihm dabei zumute ist, weiß er nicht, kann er nicht sagen, denn das Herz ergründen kann nur das Herz, nicht die klügste Beobachtung. Er bleibt der Dichter der Symptome. Das ist die echt schopenhauerisch-bürgerliche Ästhetik.

Seine reichen Mittel verwendet er geschickt und nicht kleinlich. Er war stets hilfsbereit und gastfrei, aber er behielt stets seine Zwecke im Auge. Seit er dem Gipfel näher gerückt ist, läßt er freilich auch die Rechte wissen, was die Linke tut.

In rastloser Energie hat er zwanzig Wege versucht, sich zur Geltung zu bringen, bis er sich für die Literatur entschieden, in richtiger Erkenntnis, daß dieser der leichteste ist, daß ein einigermaßen bemittelter Schriftsteller in Deutschland immer die besten Aussichten hat, die Wege offen, fremde Federn bereit zu finden, und vor neunundneunzig Prozent seiner Kollegen sofort einen uneinholbaren Vorsprung erzielt.

Hauptmann ist klug genug, um zu wissen, daß in Deutschland die Masse nur durch fortwährenden Wechsel des Neuen literarisch zu fesseln ist. Und er will Dichter der Masse sein, es kommt ihm vor allem auf die Zahl seiner Gläubigen an. Daher sein ängstliches Suchen nach neuen Effekten, sein unablässiges Ausklügeln seltsamer Nuancen, die von sich sprechen machen. Um jeden Preis anders als die andern! Das Törichte gilt ihm so viel

Digitized by Google

wie das Vernünftige: wenn es nur Debatten erweckt! Daher seine so mühsam ausgewachsenen Schrullen, die „handelnden Menschen", die gesuchten Vorgaben szenischer Einzelheiten, daher sein ruheloses Umherspringen in den krassesten Gegensätzen: heute zynische Derbheit, morgen prüdes Puritanertum, heute kleinlichstes Alltagsleben, morgen unfaßbare Mystik, heute Hungerturm, morgen Himmel. Er sucht es allen recht zu machen, damit alle zu ihm treten: in den „Webern" zielbewußter Sozialist, in den „Einsamen Menschen" Anarchist, im „Hannele" muckernder Pietist. Freie Volksbühne und Burgtheater: ihm ist das eine so gleichgültig und so bedeutungsvoll wie das andere, er läßt überall nur sich selbst aufführen, er will nur Eindruck machen, Seelen fangen, sich nur immer von neuen Seiten entwickeln.

Dieses im höheren Sinne jesuitische Streben treibt ihn als Ruheloſen durch die Welt. Überall Anregungen, überall Anhänger fischend, möchte er die Rolle eines neuen Goethe, eines Weltliteraturpapstes spielen und jeden, wenn er es könnte, kaltblütig zerschmettern, der wagt sich ihm in den Weg zu stellen. Bei jedem Schritte lugt er dabei nach neuen Stoffen, die noch keiner aufgegriffen, keiner geschildert hat. Er möchte sich als einen vom Himmel gefallenen Meteordichter hinstellen, ein Wesen, wie es die Erde bisher noch nie erzeugt hat. Er will eine Offenbarung sein.

Aus Paris ist er grollend geschieden. Bei den schlauen Franzosen, diesen unvergleichlichen Rechnern, die gewohnt sind, nicht für einen Centime mehr zu geben, als sie empfangen, kam er nicht auf die Kosten. In Amerika dürfte er's besser treffen: er braucht nur einen neuen Barnum zu finden, der seine Anweisungen geschickt ausführt; denn er ist wie keiner zum star geboren."

Soweit Alberti. Wen schaudert's nicht? Ganz sicher

Digitized by Google

hat er nicht bloß ein Porträt Hauptmanns, sondern auch ein Selbstporträt geliefert — mein Geschmack wäre das literarische Detektivetum, das hier als die selbstverständlichste Sache von der Welt hingestellt wird, nicht. Aber der Neid, sagt man, sieht scharf, und wenn auch nicht das tiefste Wesen Hauptmanns, so scheinen doch gewisse unerfreuliche Seiten seiner Natur gut getroffen zu sein. Im übrigen ist Alberti für mich natürlich nur der Typus einer bestimmten Berliner Rasse.

Der Hauptfehler, den er und seinesgleichen, wenn sie über Hauptmann urteilen, stets begehen, ist der, daß sie das echte dichterische Talent Hauptmanns und den mit diesem untrennbar verbundenen ethischen Kern seiner Persönlichkeit nicht hinreichend in Betracht ziehen, daß sie überhaupt alles literarische Ringen im Grunde immer nur als das bewußte Streben, ein gutes Geschäft in irgend etwas zu machen, auffassen. Ein echter Dichter, ein großer Künstler mag immerhin alle Mittel anwenden, sich selbst zur Geltung zu bringen, er hat dabei stets die Empfindung, nicht bloß, wie Alberti meint, daß er zum Herrschen berufen sei, sondern auch, daß mit seiner Person die Sache echter Kunst zum Siege geführt werde, und das eben entschuldigt ihn nicht bloß, sondern rechtfertigt ihn sogar. Gewiß ist es eine arge Beschränktheit, wenn jemand glaubt, die Kunst sei in ihm personifiziert, aber wir haben doch öfter gesehen, daß die Stärke, die aus dieser Beschränktheit erwuchs, berechtigten Bestrebungen zum Durchbruch verholfen hat. In dieser Beschränktheit steckt dann auch wieder ein gut Teil Unbefangenheit, mögen die „Kenner" immerhin über solche „Reinheit" und „Unschuld" lachen; jedenfalls braucht die künstlerische Unbefangenheit nicht gerade durch das Erfolgstreben aufgehoben zu werden. Hauptmann nun ist von dem zynischen Erfolgstreben, das beispielsweise einen Paul Lindau

Digitized by Google

charakterisiert, immer himmelweit entfernt gewesen, er möchte wohl als der größte deutsche Dichter anerkannt sein, aber er möchte es doch vor allem zuerst sein. Und wenn wir der „Versunkenen Glocke" trauen dürfen, so ist Hauptmann von dem Zweifel, ob er zu einem neuen Goethe berufen sei, doch nicht ganz frei; er hat es eben nicht bloß schmerzlich gefühlt, was ihm fehlt, er hat es auch dichterisch laut werden lassen, und das verstärkt seine ethische Position ganz bedeutend, ob auch die Alberti einfach von einer neuen Pose reden. Die Insinuation, als erstrebe Hauptmann weiter nichts, als durch fortwährenden Wechsel des Neuen die Masse literarisch zu fesseln, als suche er es allen recht zu machen, damit alle zu ihm treten, ist auf alle Fälle töricht. Ich habe bei der Betrachtung der einzelnen Werke des Dichters versucht, eine mit Notwendigkeit erfolgte innere Entwicklung nachzuweisen, ich habe namentlich bei den Jugendwerken den eigentümlichen Doktrinarismus Hauptmanns hervorgehoben, der seiner Kunst so oft gefährlich wird — glaubt man wirklich, daß jemand, der nur die Masse fesseln will, eine innere Entwicklung haben kann, und daß ein Dichter sein Kunstwerk bewußt verdirbt, um es allen recht zu machen? Man wird einwenden, nicht sowohl der Erfolg im gewöhnlichen Sinne sei es, den Hauptmann erstrebe, sondern das stets neu und interessant Erscheinen, mit dem Hintergedanken, was der Dichter verliere, gewinne die Persönlichkeit wieder. Aber ich denke, beides kommt zuletzt doch auf eins hinaus, das letztere ist nur die dekadente Form des ersteren. Der Himmel behüte mich davor, Hauptmann den Ehrgeiz abzusprechen, er ist selbst etwas krankhaft bei ihm und hat seiner Kunst in den neueren Stücken sicherlich geschadet, aber ein Mensch, der sich aus Sensationssucht zum Diener, ja, zum Clown des modernen Publikums macht, heute den zielbewußten Sozialisten, morgen den Anarchisten, übermorgen den Mucker spielt,

Digitized by Google

stets nur an das „Plaudite, amici" denkend, ist Hauptmann denn doch noch lange nicht. Es verrät ein ganz geringes Verständnis der Dichternatur, zu glauben, daß das Gestalten so etwas wie ein beliebiges Schlüpfen in eine fremde Haut sei, und wiederum, daß der Dichter auch sei, was er darstelle. Aus den Werken Hauptmanns ist weder zu schließen, daß er den Sozialdemokraten oder den Mucker gespielt habe, noch daß er eins von beiden gewesen sei; sie sind doch so weit objektiv, daß man nirgends eine bestimmte Gesinnung, wohl aber überall die notwendige dichterische Mitempfindung annehmen kann. Das gilt vor allem von den zweiten drei Dramen. Gewiß, auch in Dramen steckt meist ein subjektiver Untergrund, aus dem sich mit der nötigen Behutsamkeit Schlüsse auf Wesen und Meinungen, selbst auf persönliche Erlebnisse des Dichters ziehen lassen, aber aus der bloßen Stoffwahl des Dichters sein Glaubensbekenntnis oder, wie hier, sein Spielen mit allen Glaubensbekenntnissen abzuleiten, ist doch durchaus verwerflich. In Wirklichkeit kann man jede Stoffwahl Hauptmanns — so viel von einer solchen beim Dichter überhaupt die Rede sein kann — ja auch aus den Zeitumständen erklären, und zwar ohne, daß Hauptmann gerade als Kork auf den Wellen der Zeit erschiene.

Insoweit hat nun aber Alberti meiner Empfindung nach das Richtige getroffen, daß er Hauptmann als Willensmenschen auffaßt. Der Dichter als Willensmensch — ich weiß recht wohl, daß ich da mit Schopenhauer, der die Interessenlosigkeit als Charakteristikum des Genies hinstellt, kollidiere. Aber Hauptmann ist am Ende kein Genie und dann — hat nicht der Konkurrenzkampf der Gegenwart, der überhaupt den Willen auf Kosten des Intellekts und des Gemüts entwickelt, vielleicht auch dem Künstler den Willen gestählt, sind nicht das vielleicht die wahren Poeten unserer Zeit, die zu dem Wettbewerb um

Digitized by Google

den künstlerischen Erfolg (nicht den äußeren) durch starke Entwicklung der Willenskraft am besten vorbereitet sind? Ich möchte hier nicht gerade darwinistische Anschauungen vortragen, aber daß der Dichter unserer Tage mit Kotzebues Lorenz Kindlein nicht eben viel mehr gemein haben kann, leuchtet doch ohne weiteres ein. Das größte künstlerische Genie unserer Zeit, Richard Wagner, war zweifellos ein gewaltiger Willensmensch, er hat sich und die Kunst in der Tat identifiziert und hat sich und seine Kunst durchgesetzt. Nun kommen denn auch die geringeren Talente und möchten sich wie er durchsetzen, wie er Alleinherrscher sein. Darin liegt denn freilich eine große Gefahr, für die Talente selber wie für die Kunst, eben als Genie kann Wagner nie das allgemein nachzuahmende Vorbild abgeben. Und dann: Er hat wenigstens für seine Kunst auch viel leiden und selbst darben müssen, unsere jungen Künstler aber, die vielfach recht vorsichtig in der Wahl ihrer Eltern gewesen sind, schenken sich diese Leidensjahre natürlich mit Vergnügen, erheben darum jedoch nicht minder hohe Ansprüche. Das geht denn freilich nicht an, und wir werden uns denn doch zuletzt wieder darauf besinnen müssen, daß die Kunst nicht bloß kein Geschäft, sondern auch kein Mittel ist, die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, daß man zwar als Künstler als ein wichtiger Repräsentant der Menschheit Achtung, aber nicht ohne weiteres Bewunderung verlangen darf, daß der edle dichterische Stolz früherer Zeiten, der mit dem Könige auf der Menschheit Höhen wandeln wollte, mit dem modernen Ehrgeiz, eine sensationelle Erscheinung zu sein, nichts gemein hat, daß nicht bloß das größte, sondern jedes echte Talent vollen Anspruch auf die ihm gebührende Geltung hat, die Züchtung weniger oder gar einer einzigen Berühmtheit auf Kosten von Dutzenden von Talenten für die Entwicklung der Literatur durchaus vom Übel ist. Das

Digitized by Google

so nebenbei! Hauptmann ist ein echter Dichter, aber frei von der Krankheit der Zeit ist er nicht, und das Beispiel Richard Wagners hat auf ihn, als den unzweifelhaft Begabtesten der jüngeren Poeten, sogar sehr stark eingewirkt. Er hätte gewiß nicht übel Lust, das für die Poesie zu werden, was Wagner für die Musik ist, und in manchem hat er sich Wagner direkt zum Muster genommen. Das will nicht viel sagen, daß er die Gattungstitel seiner Werke wie Wagner möglichst jedesmal anders und immer möglichst gesucht einfach oder nicht einfach wählt, auch das noch nicht, daß er dem großen Bühnenmeister Wagner neuerdings seine Künste abzulernen versucht und schon an eine Hauptmann-Bühne hat denken lassen, schlimm ist aber, daß er wie Wagner der Kunst eine ganz neue Aufgabe zuweisen möchte, wenn man anders Johannes Vockerats Wort „die Kunst kann viel mehr als erfreuen" als vom Verfasser gesprochen annehmen darf, und auf den Wahn, daß sie erlöse, verfallen ist. Nun, es ist schon dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen — auch eignet sich glücklicherweise die Dichtung allein zu Erlösungsexperimenten sehr wenig. Man wird sehen, wie schnell die „Versunkene Glocke" für die Literatur versunken sein wird — und übrigens läßt ja der Dichter seinen Erlöser selber scheitern, weil er nicht der Auserwählte war.

Der Dichter als Willensmensch! Ich bleibe doch an dieser Vorstellung haften. Warum sollte sich ein starker Wille mit bedeutendem poetischen Talent nicht vertragen? Freilich, das Überwiegen einer Geisteskraft ist nur in Verbindung mit dem Zurücktreten anderer denkbar, und da wieder das poetische Talent genau mit der individuellen Gesamtanlage des Menschen korrespondiert, so wird auch die dichterische Persönlichkeit, bei der der Wille vorherrscht, bestimmte ästhetische Schwächen aufzeigen. Ich habe die Hauptmanns im Verlauf meiner Arbeit genugsam hervor-

Digitized by Google

gehoben: so groß seine Beobachtungsgabe ist, das, was ich äußere Anschauung nennen möchte, so wenig reich und selbständig ist seine Phantasie, die eigentliche Erfindungsgabe, die innere Anschauung, die das Wesen der Dinge a priori erfaßt und frei gestaltet. Hauptmann kennt die Menschen, er kennt den Menschen nicht, und daher gelingt ihm selten ein in sich abgeschlossener, allseitiger Charakter, der uns ohne weiteres zwingt, an ihn zu glauben; er hat die Wirklichkeit, aber nicht stets die Wahrheit, und daher ist er der Geschichte gegenüber verloren. So vorzüglich er die „Symptome" darstellt, die Begleiterscheinungen der inneren Zustände, die Idiotismen der Charaktere, in das tiefste Wesen der Menschen führt er nicht, ihr Werden und Wachsen bleibt uns unklar, die Motive ihrer Handlungen treten nicht überzeugend hervor; so vortrefflich er das Milieu geben kann, die großen geistigen Bewegungen überschaut er nicht, für die sich ewig wiederholenden schwersten Kämpfe der Menschheit hat er kein tieferes Verständnis. So scheine ich doch mit Alberti und seinesgleichen auf dem nämlichen Wege zu sein — aber nein, ich mache nicht den Menschen dafür verantwortlich, was dem Dichter fehlt, ich spreche Hauptmann nicht das Herz ab, ich schwöre nicht zu der Anschauung, nur das Herz ergründe das Herz. Hauptmann hat sicherlich Herz; das beweist der radikale Idealismus seines Erstlingswerkes, der Trotz seiner Sturm- und Drangdramen, die vom Theatralischen keineswegs völlig überwucherte echte Empfindung im „Hannele" und der „Versunkenen Glocke". Aber der Wille ist doch wohl seine hervorragendste Eigenschaft, und völlig kommen ihm gegenüber das Gemüt und selbst die Erkenntniskraft nicht auf; so wird Hauptmann Doktrinär und dort, wo er die vollsten Gefühlstöne anschlagen soll und auch anschlagen will, berechnend. Wer mag, kann annehmen, daß dem Dichter als Ersatz für die mangelnde

Digitized by Google

innere Anschauung eben der starke Wille gegeben worden sei, der im Bunde mit einem durch ihn bedingten scharfen, aber freilich etwas engen Kunstverstand die absolute Sicherheit der Beobachtung, die Hauptmann auszeichnet, entwickelt habe, man kann umgekehrt die große Beobachtungsgabe, ein einseitiges Talent, als das Ursprüngliche auffassen, die, weil sie wie alles Einseitige eine Ergänzung forderte, den Willen zu solcher Stärke habe anwachsen lassen und damit Hauptmanns Poesie so stark bewußt gemacht habe. Es sind ja diese Fragen die schwierigsten, die es auf ästhetischem Gebiete gibt, und ohne Selbstbekenntnisse der Dichter kaum lösbar, vollständig jedoch auch nicht mit diesen. Die Ansicht, daß ein bedeutendes Talent jemals an einen völlig herzlosen Menschen (oder an einen Dummkopf) weggeworfen worden sei, ist auf alle Fälle entschieden zurückzuweisen, völlig losgelöst von der Welt der Empfindung gibt es keine Poesie, und mit Empfindungen kann doch, wie man einmal bei Gelegenheit Heines sehr richtig bemerkt hat, nicht geheuchelt und betrogen werden — denn woher sie nehmen, wenn man sie nicht hat? Selbst die Nachempfindung setzt doch wieder eigne Empfindung voraus. Es kann sich hier also nur um ein Mehr oder Minder, um elementar Quellendes oder Herausgepumptes handeln — und Hauptmann mag wohl einmal pumpen.

Aber ein Dichter ist er doch, nicht bloß, wie man möchte, eine kluge, mit verschiedenen Talenten und einem starken Willen ausgerüstete Persönlichkeit, die sich auf die Literatur geworfen: er seziert nicht, wie Alberti sagt, er stellt dar. Daß ein künstlerisches Talent in seiner Jugend zweifelhaft ist, welcher Kunst es sich zuwenden soll, ist so häufig beobachtet worden, daß daraus auch nicht das Geringste zu Ungunsten von Hauptmanns Dichterberuf gefolgert werden darf. Auch die Einseitigkeit Hauptmanns, daß seine Kunst wesentlich Oberflächen- oder besser Reliefkunst

Digitized by Google

ist, spricht durchaus nicht gegen seinen vollen Dichterberuf, wir haben eine große Anzahl einseitiger Begabungen in unserer Literatur, die darum doch Hervorragendes geleistet haben. Im Grunde ist ja jedes Talent im Gegensatz zum Genie einseitig, Hauptmanns spezifisches Talent ist aber so bedeutend, daß man es geradezu genial nennen möchte. Wo er das Leben der Wirklichkeit noch angefaßt hat, hat er es darstellerisch bezwungen; wo es auf das Milieu ankommt, wo weder große Menschen noch große Ideen gestaltet werden sollen, leistet er geradezu Unvergleichliches. Ich weise immer und immer wieder auf die „Weber" hin, die zweifellos in die Weltliteratur hineinragen. Und nicht immer hat der Dichter bloße Relieffiguren gegeben, er hat auch wohl lebendige, „runde" Menschen zustande gebracht, nämlich da, wo er sich an ein Modell halten oder das Innere ganz durch das Äußere zeichnen konnte; dann umgibt er wohl auch seine Gestalten mit dem Lichtschein natürlichen Humors. Nur elementare Offenbarungen der Menschennatur, ergreifende Leidenschaft, geistige Hoheit und Tiefe, gewaltige Gestalten, großgeschaute Verhältnisse darf man bei ihm nicht suchen, und mit der Schönheit steht er zwar nicht völlig auf gespanntem Fuße, doch besucht sie nicht ihn, sondern er sie, und dann zeigt sie sich leider oft kokett und manieriert. Aber die Wahrheit, die Feinheit und die Energie der Darstellung sind ihm lange genug treu geblieben, und vielleicht findet er sich noch zu ihnen zurück. Die brutalen Mächte unseres Erdenlebens, die Dekadence-Krankheiten unserer Zeit hat Gerhart Hauptmann unzweifelhaft am besten von allen jüngeren deutschen Dichtern dargestellt und sich so eine Stellung in unserer Literatur geschaffen, die ihm auch die unparteiische Geschichtschreibung späterer Zeiten schwerlich nehmen wird.

Wer die Geschichte der Dichtung ein wenig gründlicher durchforscht, der trifft bei allen Völkern eine Reihe

Digitized by Google

von Dichtergestalten, die, unzweifelhaft mit echter Begabung ausgestattet, doch gleichsam an die Wirklichkeit gekettet waren und sich zu höheren Flügen nicht aufraffen konnten. Man könnte sie vielleicht flügellose Dichter nennen — wagten sie doch den Flug, so zerschellten sie vielfach. Bloß zu ihrer eigenen Qual wurden aber auch diese Dichter sicher nicht geschaffen: die Wirklichkeit mit all ihren nächtlichen Abgründen und ihrer nüchternen, kleinlichen Alltäglichkeit, die der wahrhaft große Dichter von seiner Höhe entweder nicht mehr schaut oder kraft seines Geistes zu erleuchten, kraft seines Herzens zu durchwärmen vermag, hat ein gewisses Recht in der Dichtung auch so zu erscheinen, wie sie das gewöhnliche, das trübe Auge erblickt, und sie ist in der Tat bei allen Völkern und in allen Zeiten so dargestellt worden, ja, meist noch abgrundvoller, düsterer oder nüchterner, als sie wirklich erscheint — eben durch jene Dichter, die zwar nie zu den wahrhaft großen gehörten, aber doch vielfach im einzelnen ungewöhnliche Kraft offenbarten. Neben Shakespeare stehen in der englischen Literatur die Marlowe, Greene, Webster, Ford, die der gemeinen Natur sicher viel näher bleiben als der Schwan vom Avon, in deren Drama, wie Hebbel sich ausdrückt, Nachtgeister ihr Wesen treiben; die Wicherley, Congreve, Farquhar, darf man, wie eben dieser Dichter meint, auch nicht bloß auf die Rechnung der Restauration und Karls II. setzen, und endlich ist nach ihm in Byron der große unsterbliche Meister des Fluchens erstanden, der zwar nicht naturalistische Dramen und Romane geschrieben, aber in seinem „Don Juan" die ganze Welt von der Seite der unsterblichen Gemeinheit dargestellt hat. Eine ganz ähnliche Entwicklung können wir in der deutschen Literatur verfolgen: wie Marlowe, Greene usw. zu Shakespeare, stehen Lenz, Klinger, Leopold Wagner, selbst Maler Müller, der „poetischeste" der Sturm- und Drangdichter, zu Goethe,

Digitized by Google

und die sogenannten Kraftdramatiker unseres Jahrhunderts, Grabbe, Büchner usw. setzen ihr Werk fort. Vielleicht ist Hauptmann, wie Byron in England, ein Gipfel der ganzen Reihe — es dürfte nicht unbezeichnend sein, daß sich des modernen Dichters Anfänge an den Lord angeschlossen haben. Sein nahes Verhältnis zu Lenz, zu Grabbe habe ich bereits erörtert, er ist direkt von ihnen abzuleiten, auch der Form seiner Dramen nach. Doch übertrifft er sie sicher an Willenskraft, an Konsequenz im Ausgestalten seiner Ideen, an Blick für die Wirklichkeit, an psychologischer Feinheit, wenn er auch Lenzens Naivetät und Frische, Grabbes großartige historische Kombinationsgabe und natürliche „Wildheit" (Leidenschaft sagte zu viel) nicht hat. Das Schicksal der beiden braucht er als eine viel stärkere Persönlichkeit nicht zu fürchten. Damit glaube ich Hauptmanns literarische Stellung einigermaßen scharf umrissen zu haben. Der von seinen Anhängern oft beliebte Vergleich mit Shakespeare und Goethe (eine 1894 erschienene Broschüre nennt ihn noch recht bescheiden „den tastenden, irrenden Shakespeare unserer Zeit") ist Torheit; auch Schiller und Grillparzer, unseren Talenten allerersten Ranges, den partiellen Genies Kleist, Hebbel und Ludwig, die man mit Unrecht „Kraftdramatiker" nennt, da sie ohne Zweifel echte Tragiker sind, darf Hauptmann seiner literarischen Bedeutung nach nicht gleichgestellt werden, er ist kein „großer" Poet, der die ganze Welt nach Breite und Tiefe umfaßte, sondern, etwas scharf ausgedrückt, im Grunde doch nur ein schlesischer Winkelpoet. Aber diese Beschränkung ist auch wieder seine Stärke. Das Genie kann sich von Heimat und Volkstum bis zu einem hohen Grade lösen, das Talent zieht seine beste Kraft daher. Gehört Hauptmann einerseits zu den „Nachtgeistern" der Literatur, die an die Wirklichkeit mit ihrer Brutalität und ihrem Elend gebunden sind, so ist er andererseits doch auch jenen großen Talenten anzureihen,

Digitized by Google

die, mit Jeremias Gotthelf beginnend, in der Darstellung ihres heimischen Volkstums ihr Bestes geleistet und sich dadurch unsterbliche Verdienste erworben haben.

Mit seinen neuern Werken ist Hauptmann, wie ich hinreichend dargelegt, meiner Ansicht nach auf eine schiefe Ebene geraten. Verständlich ist es ja gewiß, daß der Dichter der Wirklichkeit Sehnsucht verspürte, ein Dichter der Schönheit zu werden, aber die Schönheit ist eben etwas, was man auch mit dem stärksten Willen nicht erringen und erkämpfen kann, sie ist freie Himmelsgabe. Wenn aber Hauptmann bei seinem Streben nach Schönheit süßlich und manieriert wird, so ist das zum Teil auch die Schuld unserer Zeit und unserer deutschen Verhältnisse: Man ist der Einfachheit gar zu sehr entwöhnt, man will Raffinement, Sensation, und zumal der Einfluß Berlins, dem auch Hauptmann, wie die meisten unserer modernen Schriftsteller, nicht entgangen zu sein scheint, wirkt höchst verderblich. Verhängnisvoll für seine neueste Entwicklung ist es dann auch wohl geworden, daß Hauptmann augenblicklich fast ganz allein steht, daß wir so wenig Talente haben, mit denen für ihn ein wahrhaft künstlerischer Wetteifer möglich, ja, notwendig wäre. Halbe, der mit der „Jugend" so große Hoffnungen erregte und in der Tat wohl einiges hat, was Hauptmann fehlt, echte Naivetät und Frische z. B., ist leider zurückgeblieben, Hartleben war — außer als Lyriker — überhaupt nie ernst zu nehmen, Sudermann, von vornherein kein echter Poet, aber ein starkes Bühnentalent, ist ein reiner Macher geworden, und vor den jüngern Talenten, die vielleicht noch da sind (es ist aber, soviel ich sehe, nichts Besonderes da, Leute wie Schnitzler und Hirschfeld sind doch ziemlich anämische Talente), hat Hauptmann einen zu großen Vorsprung. So konnte sich wohl etwas wie ein Herrscherwahn in ihm ausbilden. Und nun fällt ihm mit der „Versunkenen Glocke" alles zu — — —

Digitized by Google

Doch nein, man braucht die Hoffnung noch nicht aufzugeben, das eigenste Talent eines Dichters bricht doch in der Regel stets wieder hervor, und die Moden gehen vorüber. Nicht, daß ich dächte, Hauptmann solle uns in Zukunft ewig fort Seitenstücke zu den „Webern", zum „Crampton" und zum „Biberpelz" geben — diese Entwicklungsperiode mag immerhin für ihn abgetan sein! Aber das Theatralische, die Manier muß er überwinden, zur Wahrheit und — Wirklichkeit zurückkehren. Vielleicht bietet sich ihm doch noch einmal die Form des Romans, ihm, dem geborenen Epiker, der nur, um unmittelbarer wirken zu können, zum Dramatiker geworden ist.

II (1906).

Zehn Jahre sind in der modernen Literaturentwicklung ein Zeitraum, in dem wenigstens scheinbar sehr viel passiert, und auch die Entwicklung des einzelnen Dichters kann Überraschungen bieten — wer von uns wollte sich rühmen, daß er ein ausgelernter Herzens- und Geisteskundiger sei? Aber über Hauptmann habe ich bisher in der Tat nicht umzulernen brauchen, noch heute unterschreibe ich die oben gegebene Charakteristik Wort für Wort, und wenn ich hier jetzt einen längeren Zusatz mache, so geschieht es nur, um einzelne Punkte noch mehr auszuführen und durch das neuhinzugetretene Material womöglich noch besser zu belegen. — Die von mir mitgeteilte, dem Jahre 1894 entstammende Albertische Charakteristik Hauptmanns wurde, wie wir auch bereits gesehen haben, im Jahre 1902 nochmals von Paul Goldmann aufgenommen. Auch dieser jüdische Kritiker behauptete, daß Hauptmann nur den Erfolg, den Erfolg mit allen Mitteln wolle, und verdammte seine ganze dichterische Tätigkeit mit Ausnahme der „Weber" und einzelner Stellen des „Hannele". Völlig ist die Anschauung, daß bei Haupt-

Digitized by Google

mann das Erfolgstreben der hervorstechendste Charakterzug sei, auch heute noch nicht geschwunden, und sie erhält ja auch durch gewisse Ungeschicktheiten, zu welchen ich beispielsweise den Abdruck der bilderreichen Aufsätze in „Über Land und Meer" und der „Woche" rechne, öfter neue Nahrung — zu halten ist sie trotzdem nicht, Hauptmann ist mehr als eine jener literarischen Strebernaturen, die in unserer Zeit so häufig sind, in allen seinen Werken steckt dazu viel zu viel von seinem Leben. Man halte ihn nur einmal gegen Sudermann: Ja, kann man bei irgendeinem von dessen Werken, „Frau Sorge" ausgenommen, das persönliche Element oder Moment (diese beiden schrecklichen Fremdwörter sagen hier, wörtlich verstanden, einmal etwas) überhaupt nur entdecken? Und ein sogenannter objektiver Darsteller ist Sudermann doch auch nicht, seine Weise ist im Gegenteil subjektiver als die Hauptmanns. Selbstverständlich leugne ich den Ehrgeiz Hauptmanns keineswegs, er ist nicht bloß vorhanden, er ist vielleicht sogar etwas krankhaft entwickelt — viel entschuldigen ihn natürlich die Umstände, schon die Berliner Luft —, aber er hat Hauptmann doch nicht in die moderne Sensationskunst hinein, hat ihn auch nicht von der Basis der Wahrheit gegen sich selber abgeführt. Oder ist der Glockengießer Heinrich eine Selbstbeschönigung, ist der Künstler des „Hirtenlieds" ein Glücklicher, ist der arme Heinrich ein Übermütiger? Es ist gar nicht zu bestreiten, Hauptmanns Kunst ist unter allen Umständen Ernst, von gelegentlichem Allzumenschlichen, Konzessionen, wie sie der mit dem Theater und seinem Publikum verwachsene Autor immer einmal macht, abgesehen; selbst die Experimente wie „Schluck und Jau" haben noch ihren Lebensgehalt. Immer geht der Ehrgeiz Hauptmanns mit dem entschiedenen Willen, etwas Rechtes zu schaffen, Hand in Hand, und darum ist er auch bis zu einem hohen Grade berechtigt. Man hat mir freilich abgestritten, daß Hauptmann ein Willensmensch sei: „Er ist ein sehr

Digitized by Google

sensitiver und frauenhafter Mensch", meint z. B. Landsberg, „von einer unglaublichen Zartheit des Gefühls, zugleich Atheist und gläubig-frommer Mystiker, Asket und nervöser Genußmensch. Der Stärke seines Gefühls gegenüber spielen bei ihm Verstand und Wille nur eine sehr untergeordnete Rolle. Er ist so wenig imstande eine geistig bedeutende Persönlichkeit als einen gewaltigen Tatmenschen zu zeichnen. Sichtlich vermeidet er es in seinen Dramen, die Konflikte zu einem tätlichen Austrag zu bringen. Seine Helden wallen wohl auf in leidenschaftlicher Erregung, aber sie lassen im entscheidenden Moment die schon zum Schlage erhobene Faust bald wieder sinken. Sie ziehen es vor, selbst Hand an sich anzulegen, als daß sie es wagten, ihrer eigenen Existenz zu Liebe den Gegner zu vernichten. Immer wieder sträubt sich ihr mitleidiges Gefühl gegen die Tat und zerbricht den keimenden Willen. Künstlerisch ausgedrückt: Hauptmann ist mehr Lyriker als Dramatiker. Ihm glückt es, eine Stimmung prachtvoll wiederzugeben, zu malen, was in dem Innern der Menschen erklingt, wenn sie sich fremd oder miteinander vertraut werden, dieses leise Zueinander- oder Voneinandertreiben. Für den Dramatiker fehlt es ihm an dem robusten Gewissen, an jener stahlharten Unerbittlichkeit, die einer Idee zum Siege verhilft, mag auch der Mensch darüber zugrunde gehen." Das ist, soweit es nicht Redensarten sind, eine große Konfusion über das Verhältnis von Dichter und Mensch. Gewiß, der Mensch ist der Dichter, will sagen, des Menschen innerste Natur kommt in seiner Dichtung heraus und man darf also mutatis mutandis aus der Dichtung auch auf den Menschen zurückschließen; so äußerlich aber, daß man beispielsweise meint, daß der Lyriker unter allen Umständen ein butterweicher Mensch sei und der Dramatiker ein böser Kerl mit robustem Gewissen, darf man denn doch nicht verfahren, die spezifische Begabung kann sich, wie, wissen wir freilich nicht, Naturen jeder Art koordinieren,

Digitized by Google

besser, mit ihnen verwachsen sein, wie denn Heinrich von Kleist, der Dramatiker, doch wohl kaum ein robustes Gewissen hatte und Ernst Moritz Arndt, der Lyriker, nicht eben butterweich war. Hebbel, den man, wenn man jetzt vom Dramatiker spricht, in der Regel vor Augen hat, dürfte, da er Elise Lensing verließ, die Redensart vom robusten Gewissen des Dramatikers emporgerufen haben — man sehe aber, von welcher Gefühlsweichheit er dabei schon in seinen jungen Tagen war. Allerdings war er ein Willensmensch, und ich glaube, daß es der große Dramatiker zuletzt sein muß, aber das bedingt noch nicht, daß es jeder Nichtdramatiker nicht ist. Hauptmann ist ja wohl kein voller Dramatiker, aber das tiefe Mitgefühl mit dem Loos der Armen und Elenden und die Stimmungskunst könnte er recht wohl auch besitzen, wenn er es wäre, ja, er müßte sie sogar besitzen, wenn er der soziale Dramatiker unserer Zeit sein sollte. Mit ihnen ist ein starker Wille recht wohl vereinbar; was Hauptmann fehlt, erklärt sich denn auch nicht aus Mangel des Willens, sondern aus den Schwächen des Talents und der intellektuellen Persönlichkeit, und wir haben bereits oben gesehen, daß hier bei ihm gerade der Wille einspringt, um auszugleichen. Aber schon sein unermüdliches Streben zeugt von starker Willenskraft — oder glaubt man, daß es ohne den energischen Künstlerwillen möglich ist, zwanzig große Dramen zu schreiben und sich in einer, wenn nicht durchaus feindlichen, doch notorisch grausamen literarischen Welt zu behaupten? Ja, es gibt sogenannte Dichter, deren Schwäche ihre Stärke ist, die ihre Werke in die Welt setzen wie die Kaninchen ihre Jungen. Aber zu diesen Dichtern gehört Hauptmann augenscheinlich nicht, eben da jedes seiner Werke bis zu einem gewissen Grade erlebt ist, da jedes auch eine eigene Physiognomie hat.

Nein, wir wollen ihn nicht überschätzen: eine große Persönlichkeit ist er nicht, sein Talent ist von Haus aus

Digitized by Google

beschränkt. Aber gearbeitet hat er an sich und seinem Talent, und bis zu einem gewissen Grade hat er seine Schwächen in seinen späteren Werken noch zu überwinden vermocht, nicht immer aus eigener Kraft, oft durch Anlehnung an andere, selten von Grund aus, mehr nur, indem er seine starken Seiten zur Verdeckung der schwächeren benutzte. Das aber hat auch kein geringerer als Schiller getan, und er hat es sogar eingestanden. Ich nehme die Vergleichung Hauptmanns mit Schiller, die ich bereits oben gebracht, noch einmal wieder auf. Nicht, daß ich Hauptmann etwa für ein Schiller gleichwertiges Talent hielte, er ist unbedingt als Geist unendlich viel weniger und hat auch nicht dessen spezifisch-dramatische Begabung. Aber er ist, wie bemerkt, etwas wie der Antipode Schillers, er macht das von unten herauf, was Schiller von oben herab macht, könnte man sagen, er hilft sich mit minutiöser Wirklichkeitsdarstellung als Stimmungswerten, wo Schiller mit der großen Linie, der leuchtenden Farbe, dem rhetorischen Schwung und dem geistigen Gehalt wirkt. Beiden fehlt die große natürliche Gestaltungskraft, beide sind im Kern sentimentalische Dichter, aber bei Schiller erkennt man es eher als bei Hauptmann, da bei diesem die naturalistische Technik den Schein der absoluten Objektivität wachruft, den Schillers Poesie nicht hat, aber auch nicht braucht, da des Dichters fortreißendes Temperament das Verlangen danach gar nicht aufkommen läßt. In seinen nicht naturalistischen Werken steht Hauptmann Schiller näher: Ich habe bei der „Versunkenen Glocke", wie ich glaube, mit Recht, an die „Braut von Messina" erinnert, ich sehe auch den „Armen Heinrich" Schiller nicht allzu fern, mag auch die moderne Dekadence Hauptmann Gefühls- und Stimmungswerte geliefert haben, die der im ganzen noch aufklärerischen Schillerschen Empfindungswelt weltenfern lagen. Schiller und Hauptmann sind jedenfalls auch darin verwandt, daß ihnen das

Digitized by Google

Naive, im besondern die reine Weibsnatur nicht gelingt — wie das Rautendelein, war ja auch die Ottegebe im „Armen Heinrich" wieder ein Fiasko, Gestalten wie die Rose Bernd aber darf man hier nicht anführen, denn die gehen auf ein Modell zurück, sind wesentlich durch Hauptmanns wunderbare Beobachtung entstanden, und ich bin mir noch nicht einmal ganz klar darüber, ob nicht Rose Bernd zum Schluß doch noch um eine Linie vorbeigeraten, ein wenig zu stark Schillersche Kindesmörderin geworden ist. Sei dem nun wie ihm wolle, in gewisser Beziehung ist Hauptmann auch wieder eine Ergänzung zu Schiller, eben als Dichter der Wirklichkeit, die er zwar nicht allseitig und unter großen Gesichtspunkten, doch im einzelnen äußerst treu und mit starkem sozialen Mitgefühl als Schöpfungsanregung darstellt. Schiller wollte uns auf den Höhen der Menschheit heimisch machen, Hauptmann will es unten, in den Tiefen, und beide dichterische Bestrebungen sind ja wohl notwendig, mag auch Hauptmanns Mitgefühl bisweilen etwas übertrieben und schwächlich, wie Schillers Vergeistigung etwas zu allgemein und abstrakt sein. Im übrigen soll man ja keinen Vergleich tothetzen, und so will ich es anderen überlassen, ihn fortzusetzen. Daß ich meiner Grundanschauung nach weder zu den Idealisten noch zu den Naturalisten, daß ich zu den großen Realisten, zu Shakespeare, Goethe, Kleist, Hebbel schwöre, ist bekannt.

Ist Hauptmanns nationale Stellung, wie die Vergleichung mit Schiller immerhin gezeigt haben dürfte, unbestreitbar, obschon er niemals auch nur im entferntesten Schillers nationale Bedeutung gewinnen wird, so ist er als schlesischer Stammesdichter erst recht nicht zu verwerfen. Schon „Vor Sonnenaufgang", aber erst recht die „Weber", „Hannele", „Fuhrmann Henschel", „Rose Bernd", mit Einzelheiten meist auch noch die übrigen Werke, geben ihm da eine äußerst starke Position, die die Zeit schwerlich je ganz

Digitized by Google

erschüttern wird, selbst wenn der Naturalismus einst längst völlig versunken sein sollte. Es ist merkwürdig und staunenswert, wie nahe Hauptmann dem Volke und seinem Stammestum ist, was da alles in seinen Werken an feinen Beobachtungen, unmittelbaren Zügen, deutlichen Stimmungen, dumpfen Empfindungen, auftaucht, wie echt das Milieu und seine Menschen sind, so selten diese auch ganz runde Gestalten und Gestalten voll inneren Lebens werden. Hier steckt, ich wiederhole es zum zehntenmal, die Stärke Hauptmanns, und die Annahme ist nicht von der Hand zu weisen, daß ihm nur deshalb die Natur die Weite und die Klarheit versagt habe, damit er dem Volke nahe bleibe, damit er dessen dumpfes Gefühls- und Triebleben bis zu einem bestimmten Grade immer noch mitlebe und es treu herausbringe. Man hat von seinem Zäsarenkopf geredet, Alberti spricht von den Zügen eines Jesuitengenerals — sollte es nicht richtiger sein, von dem Kopf eines Bauern zu reden, den durchgearbeiteten energischen Zügen eines gutrassigen Bauern? Doch will ich nicht in die beliebten physiognomischen Deutungsversuche verfallen. Es ist jedenfalls viel Elementares in Hauptmann, ein Bildungs- und Kunstpoet ist er trotz der gemachten Anstrengungen nicht geworden, obschon er geistig gewachsen und sein Ringen mit Größeren nicht ganz ergebnislos geblieben ist. Freilich, das Elementare ist nicht ohne weiteres Kraft und setzt sich nicht unmittelbar in Kunst um, man kann Elementares in seiner Natur haben und doch ein sentimentalischer Dichter sein. So halte ich nach wie vor Jeremias Gotthelf und auch Anzengruber als Volksdarsteller im ganzen höher denn Hauptmann, weil sie größere Gestalter waren, mag auch Anzengruber bewußter sein. Bei Hauptmann aber bleibt vielleicht mehr latent, dumpf, wir ahnen mehr, wenn wir auch weniger schauen, nichts so groß schauen. Hierüber möchte ich wohl einmal einen Schlesier hören; denn, wenn ich auch überzeugt bin, daß

Digitized by Google

ein geborener Kritiker sich über die Echtheit oder Unechtheit einer Lebensdarstellung schwerlich täuscht, die tiefere Deutung kann doch wohl immer nur der Landsmann geben.

Sehen wir endlich Hauptmanns Dichtung rein individuell, als eines Lebens Werk, so müssen wir schon jetzt ohne weiteres zugeben, daß sie als Ganzes Respekt einflößt. Nach den einseitigen und düsteren Sturm- und Drangdramen ist in den „Webern", „Kollege Crampton" und dem „Biberpelz" eine Höhe kraftvoller Lebensdarstellung, nach einer Periode des Schwankens und der Ermüdung mit dem „Armen Heinrich" und „Rose Bernd" eine Höhe reineren, reifen Bildens gekommen, die uns zwar nicht klassische, aber doch in ihrer Art vollendete Werke gegeben hat. Und ohne irgend ein wertvolles Moment ist, wie ich immer wiederhole, kein Werk Hauptmanns. In seiner Generation ist er jedenfalls der bedeutendste Dichter, das darf seinen fast zwanzig Werken gegenüber niemand leugnen, es hat kein einziger seiner Altersgenossen sich in dem Maße dichterisch ausleben können wie er. Sudermann habe ich schon genannt — soll ich noch Halbe anführen, der bei guter Veranlagung mit seinen letzten Werken doch schon zum „Kriminalismus" hinuntergelangt ist, oder gar Schnitzler, und was sonst noch auf unsern Bühnen erscheint? Nur noch zwei deutsche Dichter stehen dem Lebensgehalt ihrer Werke nach neben Hauptmann: Detlev von Liliencron, der Lyriker, der aber ja einer älteren Generation angehört, und Wilhelm von Polenz, der Romanschriftsteller, der an geistiger Zeitdurchdringungs- und vielleicht selbst an Gestaltungskraft Hauptmann unbedingt übertraf, aber als dichterische Natur doch nicht so stark war. Ja, es ist recht wohl möglich, daß in unserer Zeit noch manches ist, was mehr Zukunft hat als Hauptmann und seine Werke, ich für meine Person glaube beispielsweise an die Zukunft des historischen Dramas, das in einer Reihe von bemerkenswerten Anläufen

Digitized by Google

den engeren Anschluß an die Geschichte gesucht und auch bereits gefunden hat. Aber eine dichterische Gesamtproduktion, die der Hauptmanns gleichwertig wäre, sehe ich in der Entwicklung unserer Generation nicht, auch nicht eigentlich Spitzen, die über das von ihm Geleistete hinausreichten. Wir haben eben keine einzige geniale Begabung, wenn auch viel genialische. Ob nun freilich Hauptmann ewig seine Dramen, die uns nicht mehr überraschen, wenn sie als Dichtung auch alle den eigentümlichen Lebenspunkt haben, wird fortschreiben können, das ist eine Frage, die ich mich nicht zu entscheiden getraue. Vielleicht gibt er uns doch noch einmal den Roman, den Volksroman, der Otto Ludwig in seinen „Epischen Studien" vorschwebte — wenn er seine ganze Kraft einsetzte, könnte er, glaube ich, etwas schaffen, was seine sämtlichen Dramen überlebte, wenn ich zuletzt auch der Ansicht bin, daß er so wenig ein Otto Ludwig ist wie ein Friedrich Hebbel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Verlag von Emil Felber in Berlin W. 30

Neu 1906

Soeben erschienen:

Fussnoten zu Texten des Tages

von

Otto von Leixner.

1. bis 5. Tausend.

Geheftet 3.— M., schön gebunden 4.— M.

Aus dem Inhalt:

Die Zerlesenen — Die ästhetische Verkleisterung — Väter, Mütter, Kinder — Was soll die Erziehung bis zum sechsten Jahre anstreben — Ein gestorbenes Märchen und ein Märchen in Kinderschuhen — Luxus und Charakter-Entwicklung — Vom Geiste des Hauses — Die neue Moral — Ziele der Erziehung und des Unterrichts.

Die wichtigsten Fragen, die unsere heutige Zeit bewegen, werden in diesem Buche in tief sittlicher Auffassung und geistvollster Weise behandelt. Die Kapitel: „Väter, Mütter, Kinder" und „Was soll die Erziehung bis zum 6. Jahre anstreben", müßten alle Eltern lesen, sie werden reiche Frucht ernten. Die Abschnitte über Ehe und Frauenfrage: — „Ein gestorbenes Märchen und ein Märchen in Kinderschuhen" und „Die neue Moral" — sind wahre Schatzkästlein abgeklärter Lebensweisheit, jede deutsche Frau sollte sie kennen.

Digitized by Google

Verlag von Emil Felber in Berlin W. 30

Vor kurzem erschien:

Der Weg zum Selbst

Ein Buch für das deutsche Volk

von **Otto von Leixner.**

Nach wenigen Monaten liegt bereits das 7.—10. Tausend vor.

Geheftet 2.50 M., vornehm gebunden 3.50 M.

Aus den zahlreichen, durchweg glänzenden Urteilen hervorragender Männer und erster Zeitschriften seien nur hervorgehoben:

Tägliche Rundschau 1905, Nr. 230:

Die Suchenden und Sehnenden unserer Zeit werden, des bin ich gewiß, die Wasser des Lebens in diesem Buche rauschen hören, sie werden kommen und trinken, um lebensfroh und stark zu werden. Und sie werden dann voll heißen Dankes bekennen: Unser Allerbestes im Leben hast du geweckt und mit heiligen Händen vor allem Erdenstaub bewahrt.

Schlesische Zeitung vom 6./12. 05:

. . . Durch die hier angedeuteten Gedankengänge leitet der Verfasser den Leser mit einer Überzeugungskraft, die eben nur das eigene Erleben des Verkündeten zu verleihen vermag. Der zweite Teil — Merkworte — bildet auch für sich allein schon eine wertvolle Gabe, denn vieles darin gehört zu dem Schönsten und Besten, was die deutsche Aphorismenliteratur bisher geboten hat. **Allen ernstdenkenden Männern und Frauen — letzteren ist ein besonderes wichtiges Kapitel gewidmet — sei das Buch aufs wärmste empfohlen.** Es dürfte selbst manche starre Skepsis ins Wanken bringen.

Kasseler Tageblatt 1905, Nr. 594:

Mit seinem **Reichtum von tiefem Denken, einer zwingenden Logik, seinen Beobachtung** und **genauen Kenntnis menschlicher Dinge,** dazu geschrieben in klassischer Einfachheit und Klarheit, wird das Buch **allen strebenden Menschen willkommen sein;** mehr noch: **Es wird ihnen einen Halt, einen Trost in schweren Stunden bedeuten, sich erweisen als ein Wecker, ein Führer zu der Wahrheit, einem beseligenden Erkennen** oder **Erleben.**

Leipziger Tageblatt 1905, Nr. 577:

. . . Wir wünschen dem Buch aus vollem Herzen recht viele aufmerksame Leser, die immer wieder in den Mühen und Lasten des alltäglichen Lebens danach greifen und sich daran erbauen.

Hans von Wolzogen in den Bayreuther Blättern:

. . . Das edle Buch ist edlen Menschen gewidmet. Es ist aber auch dem deutschen Volke zugedacht. Wer gehört zum deutschen Volke? Gar viele und — gar wenige. Möge es von den Wenigen zu den Vielen dringen, und wenn auch nicht es selbst, so doch sein Geist.

Günther Saalfeld in Zeitschrift des deutschen Sprachvereins:

. . . **Edel die Sprache, köstlich der Inhalt, kräftig die Wirkung!** Ein echtes und rechtes Elternbuch, das sehr viel Segen stiften kann, wenn es nur aufmerksam gewürdigt wird.

Aus dem Briefe eines unserer ersten Hochschullehrer:

. . . Aber, als ich mich an das Buch selbst machte, da war mir's gleich klar: Das behalte ich für mich und mein Haus selbst. Und zu Weihnachten bestelle ich mir noch etliche Exemplare für gute Freunde. Das ist ja ein ganz vorzügliches, gescheites Buch. Ich gratuliere Ihnen dazu.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig-R.

Printed in Germany

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

STALL-STUDY CHARGE

CANCELLED

310 3450

DEC 29 '70 H

CANCELLED

305,5697

STALL-STUDY CHARGE

CANCELLED

MAR '71 H

CANCELLED

FEB 10 '75 H

JAN 15 '75

4746571

Digitized by Google

50555.21.40
Gerhart Hauptmann,
Widener Library
002769132
3 2044 087 202 008